Università degli Studi di Udine

Corso di laurea in

Conservazione dei Beni Culturali

TESI DI LAUREA

LA MUSICA FRIULANA TRA GLI ANNI '70 E '80

Relatore

Prof. Federico Vicario

Laureanda

Marina Bertolini

Anno Accademico 2014/15

La musica friulana tra gli anni ’70 e ’80

1 – Introduzione

La musica come arte e come racconto storico di una comunità: questi sono per me i due principali temi sui quali si concentra la mia tesi, che ruota soprattutto attorno alla musica friulana degli anni Settanta e Ottanta, periodo in cui si voleva più di sempre lasciare un segno attraverso la storia della comunità stessa, senza tralasciare però la storia musicale precedente. La ricerca da me svolta parte principalmente dal forte attaccamento che provo verso la mia Regione, valore tramandatomi fin da piccola da parte di nonni e genitori attraverso i loro racconti e storie, e che attraverso i testi delle canzoni ho ritrovato e riscoperto, conoscendo soprattutto le passioni e i sentimenti di questo popolo. Sentimenti divisi però, in questo caso, in due mondi: quello degli anni'70, con i cantautori ed il loro narrare la gente, gli eventi, l'amore e la povertà, e il loro importante ruolo nel risollevare gli animi martoriati dal tragico terremoto del 1976; quelli degli anni '80 quando, sulla scia di avvenimenti mondiali, il popolo alza la sua voce contro le istituzioni, e i gruppi ne cantano le proteste oppure rielaborano antiche musiche tradizionali e perse nel tempo, trovando successo soprattutto tra i giovani, veri protagonisti di questi anni. Durante questo lavoro ho avuto la fortuna di provare un forte fascino verso il mondo della musica friulana, in particolare grazie alle interviste da me direttamente effettuate a varie personalità di questo ambito: a Paolo Cantarutti, redattore del settore culturale di Radio *Onde Furlane*, che mi ha aperto le porte del mondo musicale friulano e degli studi della principale radio friulana; a Valter Colle, importante musicologo e ricercatore friulano, con il quale ho scoperto gli anni Ottanta, i suoi protagonisti e gli eventi più significativi del periodo; a Marco Stolfo, giornalista, che mi ha dato un valido supporto bibliografico per la mia ricerca; ad Andrea del Favero, musicista e uno dei fondatori e componente del gruppo Sedon Salvadie e, infine, a Dario Zampa, che ha saputo affascinarmi con la sua storia e la sua carriera musicale di principale cantautore friulano. Oltre alle interviste, la mia ricerca si è svolta anche all'interno della Biblioteca della Società Filologica Friulana e della Biblioteca Civica Joppi di Udine.

La tesi si divide, per argomento, in quattro parti, delineando un profilo sia storico, sia musicale, offrendo una panoramica generale anche per quanto riguarda la situazione

musicale italiana del periodo da me affrontato, dal quale emergono differenze o analogie, e cercando di mettere in luce i punti chiave della musica dei due periodi assieme alla contestualizzazione storica e geografica.
La trattazione inizia con un inquadramento generale sul Friuli, la sua storia e cultura e un breve riassunto sulla storia della musica friulana dalle origini al Novecento. Trattare della storia di questa regione può essere utile per comprendere la grande varietà di influenze che si riflettono nella sua cultura. Le influenze linguistiche ed etniche iniziano a farsi sentire dal IV secolo con lo stanziamento dei Celti Carni, i quali portarono apporti anche nella musica futura. Un processo di invasione del territorio friulano fu, in seguito, creato dai romani, i quali videro questo luogo come ideale punto strategico, e fondarono Aquileia come capitale della *Decima Regio Venetia et Histria* e come il centro irradiatore di diffusione del cristianesimo. Dopo i Romani vari popoli furono invasori di questa regione: gli Unni di Attila, gli Ostrogoti di Teodorico e i Longobardi di Alboino, i quali fondarono *Forum Iulii*, il primo dei loro ducati longobardi. Con i Franchi, invece, il Friuli passò sotto la dominazione della Marca orientale del Sacro Romano Impero, peggiorando sempre più il suo status, soprattutto con l'invasione degli Ottoni. In questo periodo travagliato il Friuli acquisì una forte coscienza di sé grazie all'opera del patriarcato, con la conseguente nascita di una "Patria del Friuli" e un suo Parlamento. La fine del patriarcato si ebbe con la conquista da parte di Venezia e la successiva conquista austriaca: solo nel 1866 il Friuli, assieme al Veneto, passò al regno di Italia. Le travagliate vicende storiche del Friuli lo hanno visto per secoli luogo di scambi e contaminazioni da parte dei vari popoli invasori che hanno sempre lasciato nella popolazione e nel territorio la propria impronta, e così anche la lingua friulana ne ha risentito e si è sviluppata sulla base della lingua parlata dei Romani con il loro processo di latinizzazione della Regione: oltre al fatto che il friulano è una lingua romanza, anche il nome della regione stessa pare sia derivato dalla romana *Gens Iulia*, mentre l'antica colonia romana di Cividale aveva il nome di *Forum Iulii*, esteso poi a tutto il territorio. Inoltre, in Friuli si incontrano le tre famiglie linguistiche più rilevanti d'Europa (slava, germanica e latina), e si parlano quattro lingue diverse: friulano, sloveno, tedesco e italiano oltre ai diversi dialetti locali. Una terra che ha vissuto molte contaminazioni e contatti tra popoli presenta anche una ricca proposta musicale che porta con sé soprattutto i temi del passato contadino e della tradizione orale. Sono in atto ancora molti dibattiti per quanto riguarda la musica friulana

delle origini, anche se alcuni studiosi concordano su ipotetiche influenze antiche: dai Celti, dai Romani e dall'Oriente per certi costumi e culti pagani, e dall'Istria in quanto faceva parte della *X Regio* Romana. La liturgia e la musica aquileiese si diffuse inizialmente nei monasteri nella forma del canto responsariale, tipica forma del canto aquileiese diffuso soprattutto tra IV e VIII secolo. I centri di conservazione e trasmissione di questo canto erano Grado, sostituito poi da Cividale con l'arrivo dei Franchi: le due personalità più rilevanti di questo periodo sono Paolo Diacono e San Paolino patriarca. La liturgia aquileiese viene tramandata attraverso i codici manoscritti, dei quali due sono di particolare importanza: il Processionale di Cividale, che riporta i canti eseguiti durante le processioni che si tenevano in città, e il Processionale di Aquileia, che presenta una forma più curata e completa. Nel periodo patriarcale Cividale conta un'importante diffusione del dramma liturgico, del quale il più antico è il Graduale, del XI secolo. Tra il XII e il XIII secolo inizia anche a diffondersi la pratica delle prime forme di polifonie primitive, musiche a due voci contrapposte, che prende il via dai modelli liturgici per poi evolversi nel tempo: con la dominazione veneta, ad esempio, giungono in Friuli musicisti di varia provenienza che lasciano le loro impronte sui modelli locali, come nel caso del prete friulano Pietro Capretto, influenzato dal mondo fiammingo. Nel secolo successivo si intensifica il lavoro delle Cappelle Musicali, luoghi di preparazione vocale da dove usciranno veri e propri gruppi corali. Anche la musica profana conosce una sua tradizione, in particolare per quanto riguarda le danze popolari friulane, nate tra le montagne della Carnia, come ad esempio la *Furlana*, la *Sclave* e la *Stajare*. Tra Quattrocento e Cinquecento si fortifica il ruolo degli strumentisti, che avranno una propria scuola: esempi di compositori del periodo sono Giorgio Mainero, maestro di Cappella che pubblicò opere di musica sacra e strumentale profana; Alessandro Orologio, compositore strumentale, e altri. Un passo deciso per l'evoluzione della musica sacra friulana si compie nel corso nel Settecento e Ottocento grazie a personalità che diverranno pionieri di una riforma della musica sacra, legata al movimento ceciliano italiano: i canti liturgici, nel tempo, si erano sempre più trasformati in veri e propri teatri, perdendo così sacralità e purezza. La riforma prevedeva un ritorno alla natura della musica sacra, al canto gregoriano ed alla solennità dello stesso, con canti brevi e semplici, ma solenni. I due personaggi friulani precursori di questa riforma sono Giovanni Battista Candotti e Jacopo Tomadini: Candotti fu sacerdote e maestro di Cappella del Duomo di Cividale,

compositore di circa 500 opere di vario genere; Tomadini fu allievo di Candotti e fu il principale artefice della riforma in Friuli oltre che uno dei maggiori compositori di musica sacra del periodo, con oltre 500 composizioni accanto a molte Messe e Inni: i suoi modelli sono quelli del passato, in particolare il compositore rinascimentale G. P. da Palestrina, e riscosse molteplici premi prestigiosi in diverse città del mondo. Durante la sua opera di riforma egli fondò insieme all'amico Amelli, la rivista "Musica Sacra" come opera di propaganda e l'Associazione Italiana S. Cecilia, diffondendo la riforma attraverso le *"Scholae Cantorum"*. Durante l'Ottocento e il Novecento il Friuli conosce un'intensificazione del fenomeno della musica popolare, che presenta caratteri di unicità rispetto alle altre regioni italiane: in particolare, le villotte, sono alla base di una cultura di tradizione che si è tramandata nel tempo, inizialmente in forma orale, per poi passare ad una forma compositiva d'autore e di raccolta con il poeta friulano Ermes di Colloredo. La villotta friulana si caratterizza per la brevità e semplicità della composizione e del testo, per l'uso del modo maggiore anche nell'esprimere sentimenti di rabbia o dolore, e per la struttura musicale formata da un singolo individuo che intona la melodia, seguito poi dalle altre voci che assecondano il canto fino alla fine. I temi cantati sono quelli dell'amore, del quotidiano contadino, dell'emigrazione con tutte le varie sfaccettature sentimentali. Le villotte sono state tramandate oralmente e sono nate principalmente nelle montagne della Carnia, con influenze, si suppone, celtiche e della liturgia aquileiese: la singola villotta veniva ripresa e cantata in tutto il Friuli, adattandola talvolta al contesto o al luogo diverso, ma l'autore dell'originale veniva quasi sempre dimenticato.

La seconda parte, "Uno sguardo generale all'Italia", offre un panorama sulla situazione musicale italiana nei due decenni. Nel corso di questi anni, infatti, il repertorio musicale cambia, lasciandosi influenzare dalle novità giunte da Inghilterra e America, mentre i cantautori si avvicinano alle tematiche della gente, della realtà quotidiana, ma anche delle proteste politiche (temi che contestano il sistema si ritrovano nelle canzoni di Francesco De Gregori, Francesco Guccini, Fabrizio De Andrè, e altri), avvicinandosi sempre più al mondo giovanile. Di questo ultimo, la musica rock ne diviene la rappresentante, attraverso la nascita del *beat*, un fenomeno musicale che ha segnato il loro stile di vita con la musica di gruppi di musicisti che cercano di rileggere in forma italiana il *rock* britannico e americano come ad esempio Van Morrison, gli Who, i Beatles e altri. Nel corso degli anni '70 e '80 ci sono delle novità anche per quanto riguarda il modo di fare

musica, attraverso lo sviluppo discografico, nuovi mezzi e canali di comunicazione per farsi conoscere e apprezzare dal pubblico: i nuovi sistemi di *marketing* e vendita portano al successo i musicisti con le *hit-parade* e le copertine dei dischi che diventano oggetti da collezione. Oltre a ciò anche i Festival, Radio e Tv diventano un luogo importante dove cantare e dove cambia il rapporto con i fan, ora più vicini e partecipi delle nuove canzoni: la RAI con la trasmissione "Canzonissima", la Radio Milano International, il Festivalbar oppure il "Cantagiro". Anche il Friuli conosce il fenomeno della diffusione della musica attraverso nuove case discografiche come la A.V.F. di Nimis (UD) e la S.R.M. di Udine.
La terza parte, "Gli anni '70", propone in dettaglio la situazione musicale friulana di questo decennio con riferimento ai cantautori ed in particolare a Dario Zampa, l'unico in quel momento in grado si rivoluzionare il modello musicale friulano. Un ruolo importante in questi anni è svolto dai Festival, in particolare dal Festival della Canzone Friulana nato nel 1959 a Pradamano (UD) con lo scopo di promuovere il friulano e la sua musica, e il *Folkest* (prima noto con il nome di *"Fieste di Chenti"*) nato a San Daniele alla fine degli anni '70. Tornando ai cantautori, protagonisti del periodo, essi ebbero il merito di porre in primo piano, con le loro canzoni, i temi che accomunavano la maggior parte della popolazione, e soprattutto con uno sguardo diretto al mondo dei più umili: i temi cantati da Dario Zampa, nato a Pagnacco (UD) nel 1946, raccontano il Friuli da un punto di vista umano, l'amore tra i giovani, i mestieri, la vita dei bambini e degli anziani, gli eventi, con un ruolo di primo piano nel post terremoto dell'Alto Friuli del 1976, quando la gente, disperata, trovò anche nella musica il modo di risollevarsi e la forza per andare avanti. Dario Zampa diviene un modello da seguire per il suo grande amore verso la lingua e la patria friulana, con i suoi 150.000 dischi venduti, non solo in terra friulana, ma anche nel mondo, grazie al suo intenso lavoro di diffusione all'interno dei vari *Fogolârs* friulani sparsi nelle capitali mondiali. Egli non rivoluziona solo il repertorio musicale ma anche il rapporto tra cantare e pubblico, suonando nelle varie sagre e feste di paese con la sua chitarra e raccontando, tra una canzone e l'altra, filastrocche e barzellette che risvegliavano e risvegliano ancora oggi l'identità propria dei friulani.
La quarta e ultima parte, "Gli anni '80", è dedicata alla musica di questo decennio e all'attività di Radio Onde Furlane, che ha avuto l'obiettivo di diffusione della lingua friulana nel mondo dell'informazione. L'idea della radio nasce nel post terremoto, all'interno della Cooperativa di Informazione Friulana, inizialmente attraverso un'opera

di volontariato. Con il tempo il suo lavoro si estende in diversi ambiti, e si dividerà in due radio in una: la prima, quella friulana di informazione e comunicazione al mattino, e la seconda, al pomeriggio, con le novità dei giovani alternativi, che si presenta come un'occasione di incontro con altre minoranze e novità musicali proveniente da altri generi.
In questi anni, sul piano musicale friulano, avranno un ruolo di primo piano i Canzonieri, con l'arrivo anche in Friuli dei fermenti delle proteste giovanili e politiche. Ora si prenderanno due strade: la prima con i testi delle canzoni che non raccontano la tradizione, ma la società e i problemi legati alle istituzioni e ai giovani, oppure si va cercando un ritorno alla purezza musicale friulana, o si riprendono in musica le poesie dei maggiori poeti friulani del periodo, in modo da riscoprire quel Friuli autentico che si andava perdendo. I principali gruppi friulani nati in questi anni che si ritrovano in queste caratteristiche sono tre: la *Sedon Salvadie*, nata nel 1982 sulla base delle esperienze del Festival di S. Daniele, che ha lo scopo di recuperare la tradizione da ballo friulana, riscoprendo molte musiche perdute sull'esempio di Irlanda e Bretagna con attenzione verso il patrimonio tradizionale nella sua parte più nascosta e autentica; il *Povolâr Ensemble*, nato nel 1977 a Padova dall'idea di Giorgio Ferigo (originario di Povolaro, una frazione di Comeglians, UD) ed estesa a suoi compagni di studi, i quali, pur non essendo friulani, nutrivano molta curiosità nei confronti del Friuli e della sua lingua (che impararono) e fondarono il gruppo con lo scopo di essere qualcosa di alternativo, un gruppo politico che vuole coinvolgere a sfera emotiva del popolo accanto all'utilizzo del friulano attento, però, al presente e al futuro, senza limitarsi a temi specifici; il *Canzonîr di Dael*, nato nel 1971, ma che si definisce nel corso degli anni Ottanta sull'esempio dei Canzonieri presenti in altre regioni italiane e ha lo scopo di recuperare il mondo friulano più popolare e arcaico, con particolare attenzione al recupero in musica delle poesie di Pier Paolo Pasolini, di Galliano Zof e soprattutto di Leonardo Zanier con lo scopo di urgenza comunicativa, contemporaneità della lingua, andando a rappresentare un'avanguardia nella ricerca musicale friulana.
Nel corso del mio lavoro ho cercato di evidenziare maggiormente la necessità di recupero e promozione della lingua e della cultura friulana, soprattutto in quanto si nota sempre più un calo di attenzione verso queste tematiche che andrebbero però trasmesse nel tempo: conoscere, conservare e apprezzare a fondo la propria cultura credo sia fondamentale in

quanto dà modo di aprire la mente verso tutto ciò che ci circonda e soprattutto verso chi presenta una cultura diversa dalla nostra, e portandoci, così, ad apprezzarla e capirla.

2 – Il Friuli

2.1 Storia e cultura

In questo capitolo mi soffermo sulla storia e sulla cultura del Friuli, perché credo sia importante capire le dinamiche che hanno portato questa regione ad essere considerata un luogo di incontri e contaminazioni, che si riflettono nella cultura e nella lingua della stessa. La regione friulana ebbe, nel corso della sua storia, tre capitali: Aquileia, capitale dell'antichità; Cividale, capitale del Medioevo, con l'abbandono di Aquileia da parte dei patriarchi e Udine, dal momento in cui il patriarca Bertoldo di Andechs decise di avere una capitale baricentrica[1]. In Friuli, dal IV secolo a.C., i Celti Carni produssero una grande influenza linguistica ed etnica, portando alla celtizzazione del territorio[2]. Essi furono sostituiti dai Romani (Tito Livio chiamava questa regione *Carnorum Regio*, Regione dei Carni)[3], interessati da un punto di vista strategico, e iniziarono con la fondazione di quattro municipi: nel 181 a.C. Aquileia, *Iulia Concordia Sagittaria*, *Forum Iulii* e *Iulium Carnicum*[4], dando avvio al processo di latinizzazione della regione. Durante il regno romano la regione venne pienamente romanizzata e si sviluppò sia economicamente che culturalmente: Aquileia divenne il centro irradiatore da cui iniziò a diffondersi il cristianesimo, portatore anche di una notevole fioritura culturale, e divenne capitale della *Decima Regio* d'Italia, denominata *Venetia et Histria*[5]. Aquileia, nel IV secolo, venne saccheggiata ed espugnata da Teodosio e successivamente da Alarico, mentre nel 425 vide l'arrivo degli Unni di Attila, ritiratisi poi grazie all'intervento di Papa

---

[1] G. Ellero, 2008, *La Patria del Friuli: un lungo percorso identitario*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 21-22

[2] G.C. Menis, 1969, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 35-44

[3] Livio racconto l'episodio della conquista del territorio friulano nel libro 39 degli Annali, in G.C. Menis, 1969, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 51-52

[4] Le attuali Aquileia, Concordia Sagittaria, Cividale e Zuglio, in P. Sarzana, 1989, *Friuli Venezia Giulia*, Brescia, La Scuola, p. 9

[5] R. Strassoldo, 2006, Friuli: storia e cultura, in W. Cisilino (a cura di), *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda, p. 47

Leone Magno[6]. Nel 489 il Friuli fu invaso dagli Ostrogoti di Teodorico il quale riorganizzò l'amministrazione civile e riattivò numerosi servizi pubblici: la continuità culturale e l'identità etnica friulana venne a consolidarsi ulteriormente con l'arrivo dei Longobardi, quando Alboino nel 568 fondò *Forum Iulii*, il primo e più stabile dei ducati longobardi[7], il centro del loro potere. In questo periodo è riconosciuta l'esistenza di tre diverse etnie all'interno del territorio friulano: latini, celti e longobardi, mentre l'unità culturale ed etnica si inizia a sviluppare con il diffondersi del cristianesimo che, dal V secolo, da Aquileia si irradia in tutta la *X Regio*[8]. Con l'arrivo dei Franchi, chiamati in aiuto da papa Stefano II contro il pericolo espansionistico dei Longobardi, e la conseguente sconfitta di questi ultimi nel 774, il Friuli entrò a far parte della Marca Orientale del Sacro Romano Impero. La situazione peggiorò con l'avvento della dinastia sassone degli Ottoni: il Friuli decadde a contea, assegnata da Ottone al fratello Enrico, ma si assiste in questo momento ad una presa di cosciente di sé da parte della regione friulana sotto la guida del patriarcato, quando i patriarchi furono per gli imperatori sassoni un punto di riferimento fedele per la ricostruzione materiale e spirituale friulana, in cambio però di favori e concessioni[9]. La nascita ufficiale della "nazione friulana" è legata, infatti, ai patriarchi: nel 1077 venne firmato a Pavia il diploma imperiale che attribuiva al patriarca di Aquileia, a quel tempo Sigeardo, l'investitura

Mappa storica de "La Patria del Friuli"

---

6 G.C. Menis, 1969, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 120-121

7 T. Maniacco, 2007, *Storia del Friuli: le radici della cultura contadina, le rivolte, il dramma dell'emigrazione e la nascita dell'identità di una regione*, Roma, Newton Compton, pp. 49-50

8 R. Strassoldo, 2006, Friuli: storia e cultura, in W. Cisilino (a cura di), *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana, Udine*, Grafiche Filacorda, pp. 55-56

9 G.C. Menis, 1969, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 175-176

feudale di tutto il Friuli, ricostituendolo in ducato: nacque così la Patria del Friuli[10].Tra 1077 e 1420, durante il cosiddetto stato patriarcale, si accrebbe il sentimento autonomistico degli abitanti friulani attraverso una serie di importanti eventi di portata storica e culturale: la nascita e la diffusione della lingua friulana, la ripresa dei commerci, la monetazione aquileiese, lo sviluppo di nuove città, la nascita di una letteratura in friulano e altri fattori che andarono a formare un piccolo Stato nazionale. Alla fine del XIII secolo si costituì anche il Parlamento della Patria composto dai rappresentanti ecclesiastici, dei nobili e dei liberi, con lo scopo di affiancare il patriarca nell'operato di governo[11]. Il patriarcato terminò con le conseguenze che portarono alle alleanze con Venezia: il Friuli fu così conquistato dalla Serenissima, mentre successivamente si assiste, nel corso del Cinquecento, alle invasioni dei Turchi, e poi alla conquista da parte dell'Austria. Solo nel 1866, in seguito alle vicende della Terza Guerra d'Indipendenza, Veneto e Friuli passarono all'Italia e nel 1918 anche il rimanente territorio, fino ad allora sotto l'Austria, venne acquisito, formando così nuovamente quella Patria del Friuli da quattro secoli divisa[12].

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, la coscienza etnica e linguistica dei friulani si è rinforzata ed estesa con la fondazione dell' *"Academiuta de Lenga Furlana"* nel 1945 ad opera di Pier Paolo Pasolini, dell'"Associazione per l'Autonomia Friulana", del giornale "La Patrie dal Friûl" e l'istituzione della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia nel 1963[13].

Anche per la lingua friulana si può parlare di percorso storico: la fisionomia linguistica acquista caratteri definiti nel periodo che va dal VI al X secolo, ma la prima citazione di un idioma particolare è più antica, e risale alla metà del IV secolo[14]. La lingua di una comunità risulta fondamentale in quanto porta con sé la storia e la cultura della stessa e ne identifica i tratti di riconoscimento. La diversità linguistica e socio-culturale

---

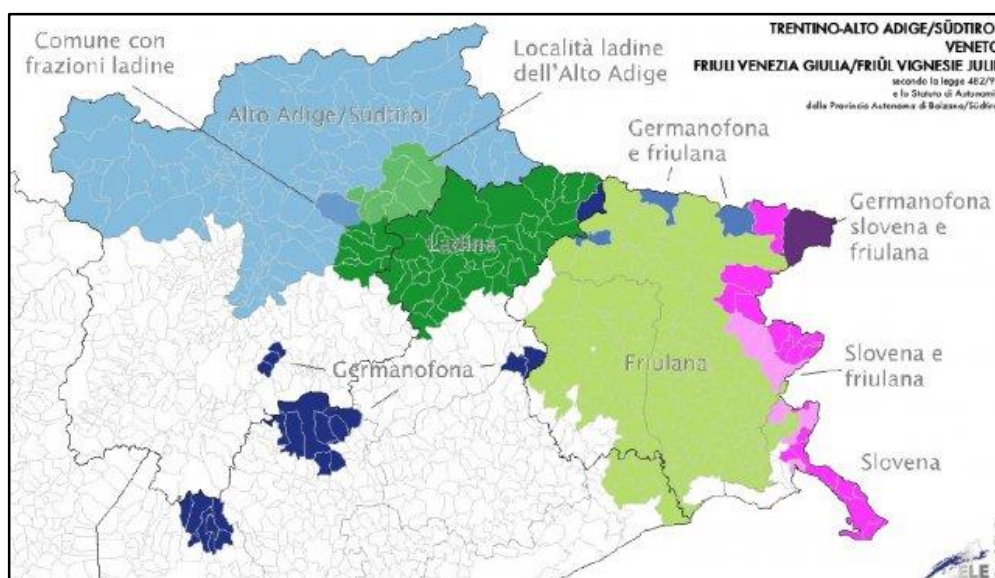
[10] P. Sarzana, 1989, *Friuli Venezia Giulia*, Brescia, La Scuola, p. 11

[11] P. Sarzana, 1989, *Friuli Venezia Giulia*, Brescia, La Scuola, p. 11

[12] T. Maniacco, 2007, *Storia del Friuli: le radici della cultura contadina, le rivolte, il dramma dell'emigrazione e la nascita dell'identità di una regione*, Roma, Newton Compton, pp. 179-184

[13] P. Sarzana, 1989, *Friuli Venezia Giulia*, Brescia, La Scuola, p. 13

[14] Il vescovo di Aquileia Fortunazio aveva redatto un commento ai Vangeli nel linguaggio del popolo, in F. Vicario, La lingua friulana, in W. Cisilino (a cura di), *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda, p. 90

rappresenta una ricchezza da non sottovalutare e da non dimenticare, anche se è lungo ancora il dibattito che vede la contrapposizione tra dialetto e lingua, quest'ultima gode, infatti, di uno status garantito da un ordinamento giuridico e possiede una codificazione riconosciuta attraverso una tradizione letteraria consolidata e, inoltre, viene adottata come mezzo di comunicazione quotidiano e per ogni tipo di settore. Il caso italiano presenta una serie di minoranze linguistiche appartenenti a ceppi linguistici diversi e riconducibili a singole comunità di parlanti: il loro nucleo storico comprende lingue appartenenti al gruppo neolatino, germanico, slavo, greco e albanese, mentre recentemente si sono

Le minoranze linguistiche nelle regioni Trentino Alto Adige, Veneto e Friuli Venezia Giulia secondo la legge 482/99

affiancate nuove comunità linguistiche[15]. In particolare, nel caso del Friuli la protezione delle minoranze è sancita dallo Statuto Speciale della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia[16], e importanti sono le norme che riguardano l'introduzione del friulano nel sistema scolastico e nei programma radiotelevisivi pubblici.

---

[15] N. Maraschio, C. Robustelli, 2009, *Minoranze linguistiche: la situazione in Italia*, in www.efnil.org, pp. 73-75

[16] "Nella regione è riconosciuta parità di diritti e di trattamento a tutti i cittadini, qualunque sia il gruppo linguistico al quale appartengono, con la salvaguardia delle rispettive caratteristiche etniche e culturali", Articolo 3, Statuto Speciale della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, legge costituzionale 31 Gennaio 1963

Il friulano è una lingua romanza[17] derivante dal latino parlato dai Romani all'epoca della conquista della regione, conseguente al processo di latinizzazione[18]. Entrambe le denominazioni della regione deriverebbero, infatti, dalla romana *Gens Iulia*: l'antica colonia romana di Cividale aveva il nome di Forum Iulii e questo appellativo si estese ad indicare tutto il territorio, mentre il termine Venezia Giulia venne proposto dal glottologo Ascoli nel 1863[19]. Il Friuli è sempre stato terra di passaggio, emigrazione ed immigrazione con conseguenti scambi di popolazioni con contatti tra le diverse realtà che hanno importato o esportato qualcosa di proprio. Per questo in questo territorio si incontrano le tre famiglie linguistiche e culturali considerate le più rilevanti in Europa. Inoltre, qui si parlano quattro lingue diverse: friulano, sloveno, tedesco e italiano, con le loro ulteriori varietà locali (o dialetti), differenziate le une dalle altre[20]. Il friulano, come molte altre lingue minoritarie, appare variegato in decine di dialetti locali minori: tutte queste varietà hanno un alto grado di comprensibilità all'interno del gruppo linguistico[21]. Per quanto riguarda la difesa della lingua friulana, nel 1919 è nata la Società Filologica Friulana che ha lottato per una tutela legislativa del friulano[22], ottenendo un proprio riconoscimento con due leggi: una regionale nel 1996[23], e una statale nel 1999[24].

Ogni lingua è testimonianza di un'esperienza storico-culturale unica, ed è il fondamento di un'identità di un popolo, identità che va tutelata, valorizzata e difesa. Questa si manifesta attraverso la cultura, fatta di arte, tra cui anche la musica. Nel corso dell'Ottocento viene elaborato un determinato carattere friulano, con proprie

---

17 F. Vicario, 2011, *Lezioni di linguistica friulana*, Udine, Forum, p. 39

18 G. Francescato, 1991, *Nuovi studi linguistici sul friulano*, Udine, Società Filologica Friulana, pp. 187-188

19 Proposta pubblicata a Milano sulla rivista "Museo di famiglia", in G. Ellero, 2008, *La Patria del Friuli: un lungo percorso identitario*, Udine, Arti Grafiche Friulane, p. 28

20 M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, pp. 12-16

21 "Nel 1977 l'Istituto di Sociologia Internazionale di Gorizia è stato incaricato dalla Commissione Regionale per lo Studio della Condizione Linguistica di condurre un'indagine sullo stato delle parlate minori in FVG", in R. Strassoldo, 1996, *Lingua Identità Autonomia: ricerche e riflessioni sociologiche sulla questione friulana*, Udine, Ribis, p. 11

22 Sezione "La nostra storia", in www.filologicafriulana.it

23 Legge n. 15 del 22 Marzo 1996, "Norme per la tutela e la promozione della lingua e della cultura friulana e istituzione del servizio per le lingue regionali e minoritarie"

24 Legge n. 482 del 15 dicembre 1999, "Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche"

caratteristiche: un popolo contadino, nordico, di frontiera e migrante. Questo modello riflette però una realtà che è andata cambiata nel tempo ed adattata ad un nuovo modo di vivere, divenendo oggi un tipo di regione sviluppata, secolarizzata e mediatizzata. Una terra che ha vissuto contaminazioni culturali e sociali, come il Friuli, presenta una ricca proposta anche nel campo musicale, che porta con sé soprattutto i temi del passato contadino e della tradizione orale.

Nei capitoli successivi viene percorsa la strada della storia musicale friulana dalle origini alla contemporaneità, passando attraverso la musica sacra e la musica popolare delle villotte, concentrandosi, poi, sulla musica degli anni '70 e '80, con le loro evoluzioni e sviluppi.

2.2 La musica friulana delle origini

Riguardo alla musica friulana delle origini, ancora oggi vi sono molte discussioni in merito alla provenienza e alle origini dei modi cantautoriali friulani. Si individua, seguendo le ipotesi di alcuni studi ancora in corso, una certa influenza da parte del mondo dei Celti che probabilmente portarono nelle usanze friulane un certo modo di cantare (che si ritrova anche nella struttura melodica delle villotte): la cultura celtica, che raggiunse, oltre il Friuli, anche Inghilterra e Spagna, portò con sè una particolare predisposizione per il canto corale[25]. Questa tradizione, nella regione, è stata conservata soprattutto in Carnia, fonte principale della villotta[26]. La musica friulana presenta comunque diverse influenze melodiche: si ritiene, infatti, che si sia creato un sostrato culturale musicale derivato dalla compresenza di etnie, culture e culti diversi che si andarono sperimentando soprattutto nella città di Aquileia al tempo dei Romani: elementi che formeranno poi il costume tipico locale, assieme alle esperienze della musica liturgica e colta europea[27].

---

[25] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 32-48

[26] Tesi sostenuta da E. Morpurgo, in G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, p. 48

[27] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 50-51

Le tracce musicali arcaiche si riscontrano in una proposta musicale ricca e diversificata data da questa terra di contaminazioni culturali, ma che trovano in comune un passato contadino e di tradizione orale. La Chiesa aquileiese, i suoi usi liturgici e musicali, sono stati importati direttamente dall'Oriente e si sono sviluppati da culti pagani preesistenti: si pensi, ad esempio, all'importanza, per lo sviluppo di un canto liturgico, dei molti monumenti e luoghi di culto esistenti nelle città romane del tempo, delle usanze religiose e pagane che fino ad oggi hanno portato con sé elementi importanti[28]. Oltre che al mondo orientale, la musica aquileiese trae elementi anche dal suo legame con l'Istria (facendo parte della *X Regio* romana). Con la diffusione del cristianesimo dal IV secolo si ha un notevole sviluppo del canto liturgico-aquileiese[29], e sempre in questo secolo abbiamo le prime notizie sull'attività musicale della Chiesa di Aquileia, in particolare con i vescovi Valeriano e Cromazio: San Girolamo, dopo un soggiorno nella cittadina di Aquileia, nella Cronaca dell'anno 378 annota: "I chierici di Aquileia cantano come un coro di beati"[30]; inoltre, si è ormai certi pensare che la chiesa aquileiese abbia fornito diversi canti al clero romano, il quale attirava un giudizio negativo sul canto.
I primi luoghi da dove la liturgia e la musica aquileiese ebbe modo di diffondersi furono i centri monastici, il cui canto liturgico era costituito dal modulo denominato "forma responsariale", costituito dall'alternanza di canto solistico e di risposta corale. Da questo modello si sviluppò una grande varietà di possibilità successive[31]. In ogni caso, l'epoca più feconda di produzione liturgico-musicale si ha tra i secoli IV e VIII: si tratta, più precisamente, del canto aquileiese. Questo presenta, come prima sottolineato, punti in contatto con la liturgia eucaristica della Chiesa romana. La struttura di questo canto è affina al mondo orientale, in quanto si tratta di una melodia delicata e ben costruita, integrata a modelli latini, attraverso uno stile assieme soave e forte, robusto. La forma usata è quella del discanto, con l'impiego di 2 voci con precise regole. Il modo del discanto può essere considerato la forma primitiva di polifonia[32].

---

[28] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 52-53

[29] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, pp. 4-5

[30] E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org

[31] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 54-55

[32] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, pp. 6-7

Un importante luogo di conservazione e trasmissione del patrimonio aquileiese fu la cittadina di Grado mentre dopo il regno dei Romani e la successiva decadenza di Aquileia con l'arrivo dei Franchi, il fenomeno polifonico friulano delle origini andò ad interessare principalmente la città di Cividale: i più antichi esempi riguardano brevi canti, chiamati *"organum"*[33].

In questo periodo spiccano due personalità nel panorama friulano: la prima è quella di Paolo Diacono, nato a Cividale, attivo nel campo della poesia, della storia e della musica, scrisse l'Inno in onore di S. Giovanni Battista, la cui prima strofa servirà a Guido d'Arezzo per dare il nome alle note musicali conosciute. La seconda personalità è San Paolino (patriarca di Aquileia), anch'egli di Cividale, che emanò un importante canone che proibiva agli ecclesiastici i canti profani, di avventura o di guerre, esortando allo stesso tempo a cantare inni e canti spirituali, su testi ricavati dalle Sacre Scritture: egli operò una riforma all'interno della liturgia aquileiese, introducendo e componendo nuovi canti[34]. Inoltre, la liturgia aquileiese si rinnovò ulteriormente grazie agli influssi derivanti dai monasteri benedettini, in particolare dal monastero svizzero di S. Gallo. Questa nuova fioritura è attestata nei diversi codici aquileiesi, dove troviamo anche notizie dell'esistenza di canti romani elaborati con elementi originali locali e adattati al gusto del popolo friulano. Questi canti locali riguardavano soprattutto le feste calendariali quando la liturgia si celebrava all'interno della Chiesa principale della Pieve. Caratteristica del canto aquileiese è l'utilizzo dei Tropi, interpolazioni di testi nuovi inseriti nei canti e nelle letture della Messa; inoltre i toni dei salmi sacri erano regolati dalle sillabe finali e sciolti dalle cadenze a uno o due accenti come avviene nel canto gregoriano. Uno dei più importanti codici sulla musica sacra in Friuli è il Processionale di Cividale, che riporta i canti che venivano eseguiti durante le numerose processioni che si tenevano nella città: all'interno si trovano circa 180 musiche distribuite secondo le festività dell'anno liturgico come ad esempio antifone, responsori (la parte più antica, molti ricavati dal vecchio fondo gregoriano), versi, inni, sequenze, drammi sacri[35]. Di uguale importanza è il

---

33 G. Fornasir, 1984, *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen: atti del convegno internazionale di studio: Udine, 4-8 Dicembre 1983*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 365-368

34 E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org

35 E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org

Processionale di Aquileia, che si differenzia da quello di Cividale per una migliore grafia estetica, l'abbondanza e la cura delle rubriche, i testi dei salmi riportati per intero e la diversità melodica degli stessi canti (forse si tratta di tradizioni musicali diverse)[36].

Una pagina del Processionale di Cividale

Nel periodo cosiddetto patriarcale, Cividale assunse il ruolo di maggior centro politico, culturale, religioso e musicale, e vi fu una grande diffusione del dramma liturgico, derivato dalle rappresentazioni sceniche dei misteri, eseguite durante le festività di Pasqua e Natale: il più noto dramma liturgico è il Planctus Mariae (XIII-XIV secolo), contenuto in un codice di Cividale del Friuli. Lo stile di questo dramma presenta un latino ricco di allitterazioni e di giochi di parole, fantasioso ed espressivo. Quello più antico della tradizione aquileiese è il Graduale, (cod. 234, XI secolo). Nei codici aquileiesi i drammi sacri vengono chiamati *Ludus, Representatio, Officium*, trattandosi di una rappresentazione scenica e cantata, fatta in chiesa o fuori dalla stessa. Alcuni studiosi sostengono che il dramma sacro è nato ad Aquileia verso il secolo VII-VIII, con origine dai responsori e dalle antifone dialogate.

Gli studi sulla storia musicale friulana fanno risalire ai secoli XII e XIII le prime attestazioni di canti e danze popolari, che ad oggi, però, non trovano riscontro nelle documentazioni, probabilmente perché furono inglobati e rielaborati in altri canti successivi[37]. Le polifonie primitive sono forme musicali a due voci nelle quali una voce esegue la melodia di un canto ecclesiastico e l'altra contrappunta con essa secondo regole proprie del discanto: sono caratterizzate in particolar modo da semplicità compositiva[38].

Si ritiene che le prime forme di polifonia friulane prendono avvio dai modelli liturgici: la necessità di adeguare le feste religiose ad una maggiore solennizzazione condusse alla

[36] E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org, pp. 7-8

[37] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, pp. 14-15

[38] E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org, p. 9

formulazione di canti a due voci all'interno del clero, attraverso melodie basate su testi poetici che riguardavano l'esaltazione e la celebrazione dell'evento della festa. Inizialmente questi canti erano perlopiù improvvisati, mentre col tempo si passò all'annotazione di essi all'interno di libri liturgici manoscritti: la più importante collezione di essi si trova a Cividale e consta di otto codici manoscritti databili tra il XIV e il XV secolo, contenenti dodici pezzi diversi ma riconducibili alla stessa tradizione locale[39]. Attraverso questi codici è possibile ritrovare una linea di evoluzione nel canto liturgico-sacro del periodo[40]: ad esempio il passaggio ai canti a tre voci, più articolati dal punto di vista melodico[41].

Con la dominazione veneta si assiste ad uno sviluppo della polifonia nella musica e in Friuli giungono musicisti di varia provenienza, come i franco fiamminghi, che introducono elementi di novità europei, influenzando gli artisti locali: è il caso del prete friulano Pietro Capretto, che deve la sua formazione umanistico-musicale, oltre che alla tradizione locale, anche alla frequentazione con un'importante personalità fiamminga[42]. Egli, sacerdote, scrisse trattati morali e politici in latino, versi in volgare e fu un buon compositore.

Nel secolo successivo giocarono un ruolo importante per l'evoluzione della musica sacra friulana le Cappelle Musicali dei maggiori centri civili ed ecclesiastici: vi fu sempre più la necessità di avere una maggiore preparazione vocale tra i cantori (membri del clero), ai quali venivano dedicati spazi riservati all'interno delle Chiese e che creavano le premesse per veri e propri gruppi corali, accompagnati dalle musiche degli organisti (presenti a Cividale a partire dal Trecento)[43]. Riguardo alla musica profana, importante in questo periodo fu anche la funzione della danza proveniente dalle montagne friulane,

---

[39] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 93-95

[40] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, p. 97

[41] Ad esempio gli Inni in onore di S. Giovanni Battista (Iste Confessor) e in onore di S. Donato (Laetare felix civitas), in G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 98-99

[42] Secondo gli studi condotti dal musicologo G. Cattin, in G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 101-103

[43] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 106-109

offrendo spettacolo nelle piazze del paese o in case private per festeggiare ricorrenze civili. La danza in Friuli presenta molte varietà che dipendono dagli elementi provenienti dalle varie culture che si sono incontrate in questo territorio[44]: esempi di danze friulane tipiche sono la *Furlana*, presente dal 1500 con un modo rustico e grazioso che, insieme all'influenza veneta, si trasformò in ballo sfrenato e licenzioso; la *Lavandère*, che imita il modello di corteggiamento tra fidanzati; la *Sclave*, molto antica, vicina ai modi della mazurca; la *Stajare*, originaria della Stiria ma arricchita di elementi locali, è un tipico ballo montanaro con un vivace intreccio di figure a coppie[45].

Tra Quattrocento e Cinquecento accrebbe l'importanza data agli strumentisti, i quali poterono contare su una vera e propria scuola musicale, in cui si formarono personalità importanti. Ad esempio, il Comune ed il Duomo di Udine stipendiavano un gruppo di suonatori di strumenti a fiato per le manifestazioni civili e per i servizi religiosi. Tra questi merita alcune notizie Giorgio Mainero[46], di origine non friulana ma attivo al servizio delle Chiese di Gorizia, Udine ed Aquileia dove fu Maestro di Cappella e dove pubblicò opere a stampa sacre e un'opera strumentale profana: questo dimostra l'evoluzione della musica strumentale e compositiva. Le sue opere riguardano anche tre ballate, ispirate ai modi e costumi friulani.

Un'altra figura di spicco del Cinquecento musicale è Alessandro Orologio[47], al servizio comunale come compositore e musicista e formato presso l'Istituto Musicale: le sue opere riguardano la musica vocale profana con le sue canzonette e i madrigali e la musica sacra. Fu soprattutto l'attività di compositore strumentale che lo portò al successo, come ad esempio le canzonette accompagnate da strumenti a fiato, influenzate da elementi che egli ebbe modo di acquisire al servizio delle corti europee nelle quali prestò servizio potando con sé il gusto degli strumenti a fiato soprattutto in Germania[48].

Nel Seicento si accentua in Friuli il rapporto tra musicisti e i circoli letterari della nobiltà friulana e nelle Accademie, con la conseguente collaborazione con poeti e letterati. Tra

---

[44] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, p. 44

[45] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, pp. 44-49

[46] Sacerdote e compositore, nato probabilmente a Parma e attivo nei centri ecclesiastici principali friulani del 1500, in G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis, p. 303

[47] Strumentista e compositore, attivo nella compagnia dei suonatori di Udine e della Cappella del Duomo, G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis, p. 367

[48] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, p. 58

1600 e 1700 si ha, inoltre, la nascita del melodramma, grazie alla grande diffusione della musica strumentale[49]. Nel campo della musica sacra, una delle personalità più importanti del XVIII secolo è Bartolomeo Cordans, a cui venne affidata la direzione della Cappella Musicale di Udine nel 1735 e la cui attività consta di più di 350 composizioni musicali.

2.2 La musica sacra

Nel Settecento si rafforza in Friuli il ruolo delle Cappelle Musicali e della Scuola Musicale dalla quale usciranno grandi maestri come ad esempio Jacopo Tomadini. In questo secolo nelle chiese friulane il canto del coro veniva accompagnato dall'orchestra, ridotta talvolta a pochi strumenti. Per quanto riguarda gli studi a livello musicale, questo secolo conosce l'attività dell'abate Pietro Gianelli, trattatista, tra i cui lavori sulla musica sacra va ricordato il "Dizionario della musica sacra e profana", primo esempio italiano di lessico musicale biografico, e del musicologo G. B. Candotti, autore di saggi sulla musica sacra. Importante fu anche l'attività del già citato Jacopo Tomadini, che influenzò il vasto movimento di riforma della musica sacra in Italia attraverso una profonda conoscenza e dimestichezza con gli antichi modi ecclesiastici.

Continua anche nell'Ottocento l'attività delle Cappelle, con una gestione ora autonoma da parte di musicisti locali, vicini al canto corale popolare e teatrale, attirando sempre più nuovi autori. I generi che emergono in questo periodo sono quelli della polifonia classica, la musica per organo e l'oratorio sacro (soprattutto sotto l'esempio di Tomadini). In questo periodo storico, dominato politicamente dalle invasioni francesi, prima, e degli austriaci, poi, si assiste allo sviluppo di grandi personalità in campo musicale conseguente al mancato arrivo in regione di musicisti esterni. I principali personaggi sono Giovanni Battista Candotti e Jacopo Tomadini[50]. Nella seconda metà dell'Ottocento si hanno importanti cambiamenti nella produzione musicale sacra friulana, con la nascita di diverse scuole e con la diffusione del movimento ceciliano in Friuli[51]. In questo contesto si

---

[49] G. Pressacco, 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, vol. 1 parte 1, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, pp. 160-161

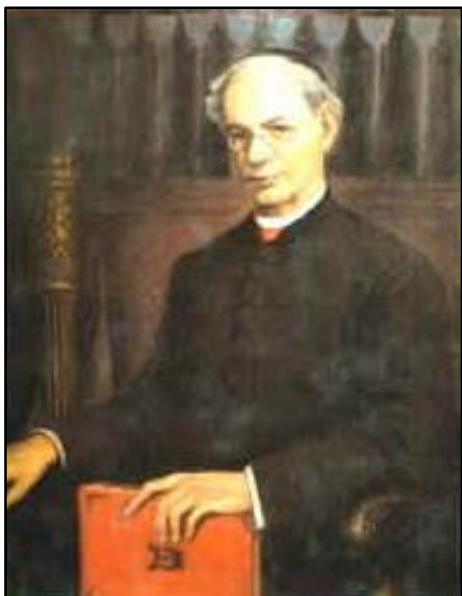
[50] E. Papinotti, 20/10/2009, *La musica sacra in Friuli*, dal sito www.petruspaulus.org, pp. 10-12

[51] L.L. De Nardo, 2012, *La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento*, Padova, Armelin Musica, pp. 159-161

colloca l'importanza musicale di Giovanni Battista Candotti, nato a Codroipo nel 1809 e la cui attività musicale si colloca in tre importanti luoghi friulani: Codroipo, Udine e soprattutto Cividale, dove fu sacerdote e maestro d'organo e maestro di cappella del Duomo. Con Candotti arrivano in Friuli i primi ravvisagli della necessità di una riforma nella musica sacra, propugnando una limitazione degli interventi solistici e della forma operistica nella liturgia[52]. Egli viene considerato uno dei pionieri della riforma della musica sacra, in quegli anni ridotta a imitazione teatrale: i suoi interessi verso la necessità di cambiamento maturano dagli anni Quaranta, quando iniziò a diffondere le sue idee attraverso due importanti opuscoli che costituiscono due documenti fondamentali nella storia della musica sacra, "Sul canto ecclesiastico e sulla musica da Chiesa" (Venezia, 1847) e "Sul carattere della musica da Chiesa" (Milano, 1851). Sul piano musicale gli interessi di Candotti erano indirizzati verso autori sia del passato che contemporanei, verso un continuo miglioramento della propria tecnica musicale e compositiva con una ricerca personale per giungere ad una rinascita della musica sacra (questo aspetto è legato al continuo scambio di contatti con l'allievo Tomadini)[53]. Candotti ritiene molto importante la dignità della musica sacra individuata nella musica antica, prediligendo l'opera del compositore rinascimentale G. P. da Palestrina. L'attività di Candotti più importante fu quella di organista, componendo musiche per coro a cappella o con accompagnamento d'organo o d'orchestra, modificando negli anni il suo stile assieme al suo pensiero riformatore, per riportare la musica sacra nella sua natura, bandendo la musica da teatro e riscoprendo grandi compositori[54]. Le sue composizioni si aggirano intorno alle 500.

[52] L. Ferrari, *La Chiesa in Friuli ai tempi di Candotti*, in F. Colussi, L. B. Folegana (a cura di), 2011, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, pp. 37-39

[53] F. Colussi, *Interessi musicali e musicologici di Candotti tra passato e presente*, in F. Colussi, L. B. Folegana (a cura di), 2011, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, pp. 69-71

[54] S. Barberino, *La produzione organistica di Giovanni Battista Candotti*, in F. Colussi, L. B. Folegana (a cura di), 2011, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum, pp. 147-149

Jacopo Tomadini

Jacopo Tomadini nasce a Cividale nel 1820 e fu allievo di Candotti, il quale intuì le sue doti e lo avviò alla carriera musicale. Divenuto sacerdote, fu organista del Duomo di Cividale e si impegnò come compositore di musica sacra e come studioso. Fu presto chiamato a ricoprire prestigiosi incarichi come organista a Notre Dame e maestro di cappella a S. Marco a Venezia ma rifiutò per il grande amore verso la sua città. Si occupò della riforma della musica sacra, come ospite in numerosi congressi nazionali ed internazionali: propose il ritorno al canto gregoriano ed alla solennità della polifonia di G. P. da Palestrina. Scrisse oltre 500 composizioni (alcune di musica profana), assieme ad una decina di Messe, Inni e altri generi[55] e fu, come già detto, grande sostenitore della riforma ceciliana, con il merito di riscoprire la sintonia tra liturgia e musica sacra con un ritorno alla brevità del canto e la necessità di salvaguardare il patrimonio della musica antica. Durante la sua opera di riforma, Tomadini, assieme alla collaborazione di Amelli, iniziò la pubblicazione della rivista "Musica Sacra" come strumento di propaganda della riforma[56]. Quest'ultima si vide necessaria nel momento in cui, a partire dal XVIII secolo, la musica liturgica conobbe un grave declino causato dalla perdita del sentimento religioso e dal melodramma, che divenne il genere dominante. Negli anni '40 dell'Ottocento si avverte un'evoluzione nell'opera di Tomadini con lo studio e l'influenza dei modelli del passato, potandolo ad un pensiero preciso sull'indirizzo della musica sacra: questo nuovo indirizzo fu avvertito dal maestro Candotti, che lo percepì come una vera e propria innovazione nello stile dell'allievo[57]. Tomadini era convinto che la riforma poteva attuarsi solo con un ritorno all'ideale estetico dell'antica monodia e della polifonia

---

[55] B. Rossi, 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis, pp. 24-25

[56] E. M. Caglio, *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano*, in G. Genero (a cura di), 1984, *Jacopo Tomadini riformatore della musica sacra*, Udine, Comitato per le celebrazioni del centenario tomadiniano, pp. 48-55

[57] A. Perosa, *La tecnica musicale di Jacopo Tomadini*, in G. Genero (a cura di), 1984, *Jacopo Tomadini riformatore della musica sacra*, Udine, Comitato per le celebrazioni del centenario tomadiniano, pp. 75-77

rinascimentale, influenzato dai centro d'oltralpe dove si studiava per una restaurazione del canto gregoriano. Per questo cercò di staccarsi dalla musica melodrammatica della sua giovinezza risalendo alle origini, alla musica del passato facendo rivivere l'antica polifonia vocale, vicino alla musica di Palestrina, e giungendo ad una musica che diventa preghiera, degna della liturgia a cui è destinata. Tomadini viene considerato il maggiore fautore della riforma, raccogliendo premi prestigiosi e riconoscimenti: ad esempio nel 1852 un premio a Nancy per composizioni sacre, nel 1855 fu premiato a Milano per un Cantico e un Salmo, nel 1863 un premio a Parigi per una Messa e nel 1864 vinse il premio a Firenze per il suo Oratorio "La Resurrezione di Cristo", e altri.

Un momento importante all'interno della sua attività fu il contatto con Franz Listz, con il quale la riforma divenne una vera e propria opera di diffusione: nel 1877 fu fondata l'"Associazione Italiana S. Cecilia", di cui Tomadini fu presidente d'onore e dalla quale nacquero le varie pubblicazioni, tra cui "Musica Sacra". Da qui la riforma si diffuse e sorsero le *"Scholae Cantorum"*, ispirate a nuovi principi e nella quale si riprese l'insegnamento del Canto Gregoriano[58]. Le opere principali di Tomadini sono quelle di maggiore interesse armonico e di grandiosità corale come ad esempio il "*Te Deum*", il "*Miserere*", la "*Missa Ducalis*" e la "Resurrezione del Cristo" dove si nota la sapienza del compositore. Tomadini compose anche opere più popolari, brevi composizioni nate per la sua Cividale o per le Cantorie dei paesi friulani, come le "25 Canzoncine popolari in onore di Mari SS." o i "Venti mottetti eucaristici" che costituiscono, a detta di molti, il suo capolavoro più alto.

[58] A. Perosa, *La tecnica musicale di Jacopo Tomadini*, in G. Genero (a cura di), 1984, *Jacopo Tomadini riformatore della musica sacra*, Udine, Comitato per le celebrazioni del centenario tomadiniano, pp. 105-106

2.3 La musica popolare

Il canto di tradizione orale era molto diffuso in terra friulana ed era soprattutto legato a pratiche rituali con canti riferiti a tradizioni nuziali, ninne nanne, filastrocche e i canti dedicati all'infanzia o con valenze calendariali. Quando si parla di musica popolare friulana non si può non fare riferimento alle villotte, le quali hanno contribuito alla nascita di una comune cultura di base, assorbita da tutti i friulani e portata avanti nel tempo nella

Esempio di villotta friulana, "Oh! Tu stele..."

loro memoria e che si presenta come una manifestazione d'arte e di cultura tradizionale[59]. Questa è una forma autoctona di canto popolare, con caratteri di unicità che lo distinguono da quello di altre regioni italiane, inoltre i versi in marilenghe esprimono la visione friulana della vita, della morte e del mondo[60]. Lo studioso e musicologo Fausto Torrefranca ritiene che le villotte siano nate alla fine del 1400 come arie di danza e di canto attraverso una simbiosi tra voce portante e accompagnatori, componendo così una polifonia[61]. La villotta friulana risente delle composizioni popolareggianti del 1700 e del 1800, ma anche delle scuola di canto tradizionali del periodo aquileiese e patriarchino

---

59 S. Piovesan, 2014, *Vi racconto un canto*, Associazione Culturale Coro Marmolada di Venezia, in www.coromarmolada.it

60 G. Ellero, 2008, *La Patria del Friuli: un lungo percorso identitario*, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 57-60

61 S. Piovesan, 2014, *Vi racconto un canto*, Associazione Culturale Coro Marmolada di Venezia, in www.coromarmolada.it

(come imitazione delle sequenze ecclesiastiche della monodia liturgica patriarchina). Le ricerche sulle origini della villotta friulana portano anche ad un'ipotetica influenza celtica, in particolare dal canto *gymel* (canto gemello) cantato a due voci[62]. Il termine *"vilotes"* apparve probabilmente per la prima volta, nei primi anni dell'Ottocento, in una poesia scritta per musica da Florendo Mariuzza[63]. Il termine, dalla fine dell'Ottocento, andrà ad indicare i canti in friulano su metro ottonario passando poi per indicare anche quelli d'autore su metro diverso, ma con contenuti sulla tradizione. Le prime villotte conosciute sono state tramandate solamente in forma orale e sarà il poeta friulano Ermes di Colloredo a segnare il momento di passaggio alla villotta compositiva d'autore[64]. Inizialmente, infatti, non nacquero per coro ma erano cantate da piccoli gruppi spontanei, spesso a due voci e con una vocalità aperta; dalla prima metà dell'Ottocento, conseguentemente alla forte influenza della musica strumentale austroungarica, venne inserita anche una terza voce, con la funzione di basso[65].

Per quanto riguarda la struttura delle villotte, si riscontra l'utilizzo del modo maggiore anche per i testi che esprimono sentimenti di tristezza o dolore, che, generalmente, preferirebbero il modo minore. I testi rispecchiano i sentimenti del nostro popolo ed impiegano il verso ottonario: la forma più tradizionale di questo canto è appunto la villotta, composta da 4 versi ottonari. Una delle maggiori caratteristiche è la brevità delle composizioni e la semplicità del testo, anche se spesso, per allungare il canto, venivano inserite parole nuove o venivano ripetute le strofe.

Le villotte nascono dall'esecuzione di un singolo individuo che intona la melodia, mentre dopo poche note entrano le altre voci, in accordo, continuando il coro fino alla fine. Il coro è costituito da tre gruppi di cantori: il primo con le voci maschili e femminili più acute che svolgono il motivo melodico, il secondo con le voci medie che sostengono un controcanto e il terzo con le voci maschili gravi che toccano i bassi fondamentali degli

---

[62] M. Macchi, 1988, *Etnofonia friulana: breve storia della villotta con analisi comparta del canto popolare friulano*, Gemona del Friuli, Comune di Gemona, pp. 42-43

[63] G. D'Aronco, 1957, *Sull'origine della villotta friulana*, Estratto dagli Atti del 7. Congresso nazionale delle tradizioni popolari, pp. 89-90

[64] G. D'Aronco, 1957, *Sull'origine della villotta friulana*, Estratto dagli Atti del 7. Congresso nazionale delle tradizioni popolari, p. 89

[65] G. D'Aronco, 1957, *Sull'origine della villotta friulana*, Estratto dagli Atti del 7. Congresso nazionale delle tradizioni popolari, pp. 85-86

accordi. Questo schema può in ogni caso subire delle modifiche: talvolta, può succedere che il canto venga improvvisato da un cantore che intona la melodia e i versi, seguito dalle altre voci che cercano di assecondarlo attraverso qualche nota armonica e qualche gesto con le mani. In questo modo la villotta viene ricordata dai presenti, che la ripropongono in momenti e occasioni diverse con modifiche e rielaborazioni locali, mentre l'autore verrà scordato nel tempo: è questo il senso della villotta popolare, diffusa, elaborata ed adattata dal popolo stesso. La caratteristica comune delle villotte è la polifonia corale, cioè la presenza simultanea di più voci che cantano note diverse formando l'accordo[66]; inoltre, la villotta presenta l'uso esclusivo del modo maggiore, solitamente utilizzato per l'espressione della gioia e della forza, ma nel caso friulano anche il dolore e la tristezza vengono dominati e leniti attraverso il modo maggiore.

I contenuti poetici delle villotte sono semplici e diretti, esprimendo sentimenti e desideri attraverso il tema prevalente dell'amore, che viene cantato anche per invocare la natura, oppure il tema dell'emigrazione, nel momento della partenza o del viaggio, resi con una forma sobria e non troppo passionale ma schietto e semplice, come nella villotta *"L'emigrant"*, dove il dolore di dover abbandonare tutto investe l'animo di chi deve partire per trovare un buon lavoro dignitoso, o quello di chi resta e piange: i canti di emigrazione sono canti di lavoro e di amore (con la tematica prevalente dell'addio sofferto) e furono molto diffusi in Friuli, terra da cui partì un elevato flusso migratorio[67].

Anche il tema delle campane che scandiscono il tempo della vita quotidiana friulana viene cantato: ad esempio il suono della vigilia di festa *("O cjampanis de sabide sere"*), con l'attesa del giorno festivo quando le campane intonano l'allegra giornata oppure le sere quando i friulani, prima di coricarsi, si raccoglievano in preghiera al suono del vespro *("E a sunât")*. Le villotte friulane sono state elaborate nel tempo, inclinandole ai nuovi gusti che cambiano.

Le prime raccolte di villotte furono realizzate a partire dal 1865 per i versi, e dal 1892 per la musica: la raccolta più nota è quella di Adelgiso Fior, contenente circa 400 villotte friulane e stampata a Milano nel 1954.

---

[66] Questa caratteristica differenzia la villotta friulana dai canti popolari delle altre regioni italiane, E. Morpurgo, 1968, *La villotta friulana*, Udine, Tipografia A. Pellegrini, pp. 9-11

[67] S. Piovesan, 2014, *Vi racconto un canto*, Associazione Culturale Coro Marmolada di Venezia, in www.coromarmolada.it

Per comprendere meglio le caratteristiche della villotta friulana, riporto i versi del poeta D’Annunzio: <<…l’antica villotta friulana, breve come il dardo e come il fiore, come il bacio e come il morso, come il singhiozzo e come il sorriso…>>.

3 – Uno sguardo generale all'Italia

3.1 Tra gli anni '70 e '80: cambia la canzone italiana

In Italia e anche nel resto del mondo il successo e l'ampia diffusione dell'emergente gruppo inglese dei *Beatles*, porta alla nascita di un pubblico di giovani fan e musicisti vicini a questo genere *rock* (giunto dall'America e dall'Inghilterra)[68], che porterà all'affermazione di un'identità collettiva propria del mondo giovanile e alla creazione di una nuova musica con gusti, comportamenti e riferimenti culturali identificabili con il nuovo genere. Nasce da questi elementi il *beat*, un fenomeno musicale-culturale che ha segnato il costume giovanile di quegli anni, che trova però caratteristiche diverse dalla classica *generation* americano-inglese: nel nostro paese, infatti, il beat è piuttosto uno schieramento di gruppi che cercano di rileggere in versione italiana il *rock* di origine soprattutto britannica (Van Morrison, gli Who, i Beatles, per citare alcuni esempi)[69].
Gli anni '70 in Italia sono anche gli anni che vedono un fenomeno diverso: i cantautori che si presentano sulla scena musicale già alla fine degli anni Cinquanta. Questa figura si può definire come colui che racchiude in sé l'autore, il compositore e l'interprete della canzone e quindi colui che scrive le canzoni che canta. Nel corso degli anni vi fu uno sviluppo sempre maggiore di questo genere fino ad arrivare agli anni Settanta, che rappresentano uno dei momenti più duri per la società italiana: gli eventi del 1968, anno di violente contestazioni e della prima vera svolta giovanile, influenzarono la musica italiana, dando valore a quei cantautori che raccontavano con le loro canzoni le storie della realtà e del disagio quotidiano, le tematiche che stavano più a cuore alla società e che hanno avuto

Rino Gaetano, uno dei "rivoluzionari" di questi anni

[68] F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 321-322

[69] I primi beat in Italia arrivano nel biennio 1963-64, inizialmente dedicati a cover di classici del rock inglese, in F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 322-323

un ruolo contestatario nei confronti del "sistema". Esempi di questo periodo sono Francesco De Gregori, Francesco Guccini, Edoardo Bennato, Franco Battiato, Fabrizio De Andrè, Rino Gaetano, e altri[70], e le loro canzoni vennero definite "canzoni di protesta", accanto alle quali si trova una forte presenza di artisti e produzioni musicali politiche e militanti e anche il genere *pop*, che diventa una componente del cambiamento radicale del costume e della cultura giovanile, portavoce di ideologie e battaglie sociali. La formazione politica e ideologica di questo periodo passa dai testi delle canzoni, cambia il modo di scrivere e i cantanti cercano ispirazione nelle piazze, nelle scuole occupate e nei circoli alternativi, dove il successo è assicurato.

Negli ultimi anni '70 queste canzoni ebbero sempre maggiore sviluppo nell'ambito dei sottogeneri, portando gli artisti di successo verso la canzone d'autore tradizionale e la musica leggera, tornando al proprio standard sanremese, entro tematiche intimiste, romantiche e quotidiane. Sempre da questi anni matura sulla scena italiana anche il *rock progressive*[71], mentre alla fine di questi stessi anni il *rock* italiano perde la sua linearità: nel biennio 1977-1979 si sviluppa un momento musicale traumatico per il percorso della musica leggera italiana, in quanto privo di legami con la tradizione presente nel nostro paese, in quanto inizia a farsi sentire l'influenza del *punk rock* e prendono corpo forme musicali dai profili inediti: da qui matura il *rock* demenziale che, attraverso l'ironia, coniuga forme della canzone d'autore con elementi stilistici del *punk rock*. Il *rock* demenziale fu soprattutto il modo con cui la musica giovanile italiana cercava la propria autonomia marcando un'indipendenza dalla tradizione culturale italiana, abbracciando comunque quella britannica e statunitense. Da questa forma giungono anche da noi le proposte più importanti della nuova canzone italiana: una di queste è la presenza sulla scena di musiciste donne che utilizzano il *rock* come principale mezzo espressivo (Loredana Bertè, Gianna Nannini, Anna Oxa), mentre sulla strada della nuova canzone d'autore contaminata dall'*hard rock*, si incontrano le maggiori novità per la canzone italiana moderna (Vasco Rossi, Enrico Ruggeri, Eugenio Finardi)[72].

---

[70] F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 222-224

[71] Inizialmente prende avvio per merito di gruppi vicini alla canzone d'autore, in F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 326-328

[72] Nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta queste esperienze hanno il ruolo di internazionalizzare la canzone italiana, in F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 319-327

Tra la fine degli anni ’70 e gli inizi degli anni ’80 si assiste, in modo particolare, allo sviluppo tecnologico che vede l’apparire dei primi computer, i *compact disc* e i nuovi media televisivi. Per quanto riguarda il mondo musicale si ha una grande ondata di vendite grazie al nuovo supporto digitale e alla nascita dei *videoclips*. Per finire il quadro italiano, gli anni Ottanta rappresentano una rivoluzione in Italia con l’arrivo della musica *techno* e *house* e la conseguente diffusione delle discoteche, luogo indiscusso di ritrovo sociale. Oltre a ciò, si assiste all’arrivo del *pop* inglese e americano che apre la strada a una sorta di globalizzazione della musica italiana.

3.2 Sviluppo discografico e manifestazioni musicali

Tra la fine degli anni ’60 e gli inizi degli anni ’70 il mercato discografico italiano vede triplicate le vendite di dischi grazie alla diffusione di nuovi talenti scoperti grazie alle case discografiche e grazie alla nascita di un nuovo ceto di professionisti di *marketing* fino ad allora assente nel nostro Paese: queste figure, i *manager*[73], lanciano nuovi artisti grazie a strategie di vendita come ad esempio le copertine dei dischi che diventano per i fan veri e propri oggetti da collezione, acquistati soprattutto dalla nuova generazione di giovani che conservano i nuovi 33 giri come oggetti di culto.
Il *boom* economico degli anni Settanta significa per la popolazione la possibilità di nuovi spazi per l’espressione pubblica e il mercato musicale, adatti per diffondere messaggi attraverso nuovi canali: dischi, radio e tv private. Anche i sistemi di comunicazione di massa iniziano a dare spazi sempre più ampi alla canzone italiana, conseguentemente alla sempre più grande richiesta da parte del pubblico: già negli anni ’50, ad esempio, la RAI inizia la trasmissione di “Canzonissima” che diventerà una delle trasmissioni più amate, trasformandosi poi in “Il Fantastico” nel 1975[74].
Sempre in questi anni accresce l’importanza delle radio, attraverso le quali si ha modo di discutere sulle ragioni delle lotte politiche del periodo e offrono uno spazio di diffusione del nuovo suono *rock*, riproposto anche dai cantautori che ne hanno assorbito il

---

[73] Dirigenti discografici che lavorano di conseguenza al crescere delle richieste di canzoni da parte del pubblico, in F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 252-257

[74] F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 252-253

linguaggio e l'energia. Il 1975 segna la storia della comunicazione in Italia: nasce Radio Milano International, che comincia l'attività come una radio alternativa, trasmettendo musica *rock* e *soul* e viene ufficializzata nel 1976[75]. Da questa data, con la fine del monopolio da parte della Rai, si diffondono nel Paese radio e tv private, dando il via ad una vera e propria "corsa alla frequenza". Per la canzone italiana l'avvio delle radio private e di importanza fondamentale in quanto il genere esce dalle cantine e dai garage per diffondersi in tutto il territorio e tra tutti gli strati della popolazione.

Alla fine degli anni '60 arriva in Italia, sull'esempio dell'America, il successo delle classifiche musicali, le *hit parade*, con il resoconto dei successi più famosi: questo, oltre a dare una sintesi delle vendite, creò una sorta di sfida tra le canzoni per raggiungere la vetta della classifica che aumentava notevolmente il successo, soprattutto per quanto riguarda i 45 giri, i singoli maneggevoli e di più facile consumo. Inoltre, a seguito delle novità legate al successo dei dischi, nascono nuove manifestazioni musicali, legate però più al disco che all'artista: i Festival, sono la conseguenza di una grande richiesta di canzoni e di incontro con i cantanti da parte del pubblico. Le manifestazioni più popolari in questi anni sono il "Disco per l'Estate", il "Cantagiro", il "Festivalbar"[76]: questo fenomeno è una pubblicità al disco e crea un coinvolgimento sempre maggiore di un nuovo tipo di pubblico, fatto soprattutto di giovani che sono i maggiori consumatori di musica. Grazie a questa nuova categoria il mercato delle vendite è sempre più in aumento e il singolo diventa il supporto per eccellenza, ideale per ballare, una delle tante novità diffusasi dall'America, che deve ora soddisfare sempre nuove esigenze.

Questa scossa di musica contemporanea fu in particolar modo sentita durante gli anni '80, investendo le forme, la sostanza e lo stile per quanto concerne le modalità di produzione e distribuzione di dischi e cassette attraverso l'autoproduzione e l'auto management, e dal rapporto tra musica e persone, tra artista e pubblico, con il *punk* e le sue innumerevoli derivazioni in cui trovano spazio anche altre tradizioni e altri linguaggi.

Per quanto riguarda la produzione musicale in Friuli, gli anni '70 e '80 vedono il sorgere in particolare di due case discografiche: la A.V.F. di Nimis e la S.R.M. di Udine, dove

---

[75] E. Corgiolu, 10/03/2014, *Radio Milano International: la prima radio libera italiana*, in www.radiospeaker.it

[76] F. Liperi, 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, pp. 354-355

spiccano soprattutto le registrazioni di musica corale, di cantautori e di musicisti. La A.V.F. nasce nel 1975 come studio di registrazione e centro di produzioni e registrazioni discografiche e nell'arco della sua attività ha potuto raccogliere oltre 5000 titoli con particolare riferimento proprio alla musica friulana, con lo scopo di diffondere sia la lingua, sia le tradizioni locali[77].

[77] Sezione "Storia", in www.avf.it

4 – Gli anni ‘70

4.1 Novità musicali e Festival

Nel corso degli anni Settanta si assiste ad un nuovo modo musicale friulano, legato soprattutto ai modelli della canzone melodica italiana, dalla canzone cabaret alla canzone d’autore. In questo scenario emergono i due personaggi che si impongono e che lasceranno un segno nel panorama musicale friulano: Beppino Lodolo e Dario Zampa, ma sarà quest’ultimo a divenire il simbolo della canzone cantautoriale friulana[78].

I testi delle composizioni dei cantautori friulani riflettono la tradizione e l’educazione del *fogolâr* che li fa sentire vicini alla popolazione friulana, in particolare alla parte degli emigranti, e gli artisti si impegnano nei temi della vita quotidiana, i proverbi e i modi di dire, senza moti di rabbia o di rivoluzione, che saranno invece protagonisti nel decennio successivo. Nella diffusione della conoscenza della musica friulana degli anni ’70 ha avuto un ruolo di primaria importanza il Festival della Canzone Friulana, nato nel 1959 a Pradamano (UD) su iniziativa della *“Scuele libare furlane”*, un’associazione di letterati e insegnanti che volevano dare alla lingua friulana ampi spazi nella società[79]. Il Festival è nato con l’obiettivo della promozione del friulano e della creatività nella musica. Oltre a cantanti friulani si ha la partecipazione anche di artisti italiani e diventa una specie di Festival di Sanremo alla friulana: partecipando a questo evento le possibilità di farsi conoscere crescono, si viene chiamati anche ad altre manifestazioni e, in qualche caso, anche a programmi televisivi e radio. A questa iniziativa si lega lo sviluppo e l’emergere della canzone melodica friulana, che segue la strada di quella italiana e nasce da ciò che già esiste.

In questi anni si sente in Friuli la necessità di coltivare la propria identità e questo viene portato avanti anche nella musica, dove i cori, i danzerini, i suonatori di *folk* e i cantanti melodici esprimono questo bisogno cantando in friulano, sentendo le loro tradizioni

[78] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe,* Talmassons, Litografia Ponte, pp. 163-164

[79] M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock,* Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, pp. 40-41

sempre più minacciate dalla modernizzazione. In questo periodo il fenomeno del *revival folk*, cioè la rilettura della musica di radice e della sua proposta musicale, ha avuto molta importanza in questa Regione. Dalla metà degli anni ’70 la canzone d’autore forma un vero e proprio mercato locale, dominato soprattutto dalla figura sopracitata di Dario Zampa, che oltre a vendere migliaia di dischi, viaggia e si esibisce anche all’estero, tra le comunità dei friulani emigranti[80]. Un fatto decisivo per l’emergere di questo nuovo genere musicale è rappresentato dal terremoto del 1976, che scatena nelle coscienze un rinnovato sentimento di appartenenza e identità, oltre che una ricerca delle proprie origini: nascono in questo momento vari gruppi folkloristici e corali che hanno in comune la lingua friulana. Questo fenomeno, chiamato *revival folk*[81], ovvero musica di radice, è centrale nella nostra regione ma non sconosciuto in altre parti del mondo, citando come esempio il *folk-rock* inglese, l’Irlanda tradizionale o i ritmi greci e turchi.

Alla fine degli anni ’70 nasce a S. Daniele del Friuli un *folk* festival noto come “Fieste di Chenti”, divenuto poi “Folkest” nel 1984[82], dando avvio a un campo di sperimentazioni e contaminazioni che creano un movimento musicale con un proprio linguaggio espressivo ed originale. Nascono da questo contesto i Canzonieri, di cui si parlerà successivamente: dopo il terremoto, infatti, la lingua friulana viene usata per raccontare il Friuli in un modo nuovo, non solo guardando verso il passato ma soprattutto guardando alla contemporaneità e al futuro, al mondo intero, e riscoprendo quell’autenticità che si andava perdendo.

4.2 Dario Zampa: la rivoluzione della musica friulana

Dario Zampa[83] rappresenta per la musica friulana degli anni Settanta un’immagine nuova e allo stesso tempo moderna, che presenta le caratteristiche di qualità e innovazione, vicina a quella di molti cantautori italiani del momento, e che canta in modo semplice e

---

[80] V. Colle, P. Cantarutti, *La musica friulana*, in W. Cisilino (a cura di), 2006, *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda, pp. 260-261

[81] V. Colle, P. Cantarutti, *La musica friulana*, in W. Cisilino (a cura di), 2006, *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda, pp. 261-262

[82] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, p. 169

[83] Cantautore popolare, in G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis

diretto i suoi testi evocativi e carichi di riflessioni. Le sue canzoni sono cantate da tutti, per il suo esprimere amore per la patria, la lingua e l'identità friulana. Il suo successo conta circa 150/160.000 dischi venduti[84] entrando così direttamente nel cuore dei friulani che ne recepirono fin da subito l'importanza. Già dal primo disco, *"Mandi Vecjo Friûl"*, oltre 30.000 copie vendute, il segno di questo artista si fa sentire portando nel mondo della canzone friulana cambiamenti significativi.

Dario Zampa

Questa figura modifica, infatti, anche il modo di rapportarsi al pubblico: egli diviene un intrattenitore che si esibisce sul palco assieme alla sua chitarra nelle sagre del paese, in teatro o in televisione tra canzoni, racconti, barzellette e riflessioni profonde sui temi cari alla gente friulana. Diviene pertanto un modello, presentandosi come una figura moderna e un punto di riferimento per le nuove generazioni di artisti.

Inizia la sua carriera attraverso canzoni e testi semplici, fino a portare con sé una nuova forma musicale: la canzone d'autore, che predilige e basa tutto sulla parola, cambiando radicalmente il tipo di canzone melodica data dall'esempio di Beppino Lodolo e rivoluzionando il repertorio musicale presente in quegli anni. Anche la lingua friulana gioca per Zampa un ruolo importante in quanto attraverso di essa è possibile unire un gruppo, lasciandone un'impronta per il futuro, raccontando la sua storia, le sue tradizioni e i suoi valori più alti. Il Friuli di Dario Zampa guarda sempre indietro, al passato, in modo nostalgico ma consapevole del suo valore, creando un modello del friulano *"salt, onest e lavoradôr"*[85]. Per questo la canzone di Zampa viene considerata una canzone verticale, dove l'uomo è sottomesso ad un potere superiore. Negli anni successivi in molti cercheranno di muoversi su questa strada, tra canzone e cabaret, con una visione minorizzata del Friuli. Questo fu, in questi anni, un segnale importante soprattutto nella confusione creatasi nel post terremoto del 1976, quando le coscienze e i cuori dei friulani furono profondamente coinvolti in questo tragico evento ma che furono moralmente

---

[84] Dall'intervista a Dario Zampa

[85] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, pp. 163-164

sostenuti anche grazie al disco *"Fuarce Friûl"*[86]. Il terremoto, agisce sulla mente collettiva, che avverte la necessità di aprirsi al mondo, come parte integrante dell'Italia e porta nella gente un sentimento di appartenenza accanto ad una ricerca delle proprie origini[87].

I temi cantati da Dario Zampa sono quelli della vita quotidiana: racconta di bambini, di nonni, di eventi, di momenti di crisi e di felicità, di cose vecchie e nuove, tutto ciò che ha lasciato in questa regione il segno nel tempo e che può essere nel mondo contemporaneo riscoperto e valorizzato. Questo ancora oggi viene apprezzato dai friulani che continuano a cantare le sue canzoni e seguirlo negli eventi in cui partecipa, ma il suo obiettivo è oggi quello di passare il testimone alle nuove generazioni: la sua speranza è, infatti, quella di rivalutare ciò che è stato fatto in chiave moderna, attraverso cantanti emergenti che ripropongono i suoi testi associati alle nuove forme musicali, risvegliando nei "nuovi friulani" le riflessioni e i valori portati in alto da questo artista[88].

L'importanza di Dario Zampa non si limita al territorio friulano ma si estende al mondo intero grazie ai continui apporti dati nei vari Fogolârs Friulani sparsi nelle grandi città mondiali. Qui gli emigranti possono ritrovare la loro identità e portare alta l'immagine del Friuli nel mondo. I suoi viaggi iniziarono già negli anni '70 visitando, oltre l'Europa, anche Argentina, Canada, Australia e America. La figura di questo artista ha portato quindi a una rivoluzione non solamente in campo musicale ma anche sul piano cultuale e sociale, smuovendo i sentimenti dei friulani portandoli a riflettere sulla loro identità e condizione sociale senza dimenticarsi mai del valori importanti a loro tramandati dal passato.

---

[86] Appendice n. 1

[87] V. Colle, P. Cantarutti, *La musica friulana*, in W. Cisilino (a cura di), 2006, *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda, pp. 290-291

[88] Dall'intervista a Dario Zampa

5 – Gli anni ‘80

5.1 Premi Friûl e Radio Onde Furlane

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta il friulano inizia a muoversi sul terreno delle Radio: in particolare Radio Trieste trasmetteva un programma dove c’era spazio per lo *show* di due particolari personaggi, Florean e Venturin; mentre un notiziario in marilenghe veniva trasmesso da Radio Effe, che creò un vero e proprio radiogiornale chiamato *“La vôs dal Friûl”*.

Il 1980 è un anno di svolta per la musica friulana: nasce, infatti, nello studio di Paolo Amodio di Udine, Radio Onde Furlane[89], fondamentale non solo per la diffusione e la conoscenza della musica ma anche un primo e importante strumento di utilizzo della lingua friulana nella quotidianità e nell’informazione, trasformandosi nel corso degli anni nella vera e propria voce di un Friuli popolare e aperto al mondo moderno. Lo scopo della Radio alla sua nascita, come scritto nell’atto costitutivo, “è quello di produrre e sviluppare mezzi di informazione adeguati agli obiettivi di autonomia ed autoderminazione della nazionalità friulana”[90]. L’idea di creare una radio fu discussa dal movimento autonomista friulano all’interno dell’Unione Popolare Friulana, nato all’interno delle tendopoli del post-terremoto come esperimento di coesione politica[91].

Nella regione, alla fine degli anni ’70, esisteva qualche radio che faceva informazione, come Radio Effe, Radio Friuli, Radio Spazio 103[92], ma mancava un mezzo per dare voce a tematiche autonomistiche che venivano dibattute in particolare nel corso di questo periodo: c’era il desiderio di dare dignità ufficiale alla lingua friulana con più autonomia politica e amministrativa. I primi protagonisti che desideravano la nascita della radio

[89] P. Cargnelutti, 2011, *Ciò che resta ciò che vale: 2001-2011: 10 anni di www.musicologi.com*, Moggio Udinese, Audax, pp. 52-53

[90] M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, p. 9

[91] M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, pp. 10-11

[92] M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, pp. 12-13

furono: Sergio Venuti, Federico Rossi, Silvano Pagani, Mauro Tosoni, Giorgio Cavallo, Maurizio Florissi, Elia Mioni, Elio Fedele, Maurizio Staderoli, Oriella Mion e Roberto Meroi[93]. I dibattiti iniziali riguardavano sostanzialmente la lingua friulana, la lingua del popolo, di contro alla lingua del potere politico e d'informazione: in questo senso i principali obiettivi della Radio erano due, e cioè la legge di tutela delle minoranze linguistiche e la Costituzione della Regione Friuli, slegata da Trieste. I primi problemi da affrontare riguardavano soprattutto le risorse economiche, dato che fin dall'inizio il mezzo più importante era il volontariato, ma col tempo i costi aumentavano: il denaro veniva reperito attraverso la pubblicità e attraverso i soci che misero anche a disposizione dei soldi sotto forma di prestito per l'acquisto di una sede definitiva della Radio. Dopo la crisi del 1982 vi fu una nuova risorsa economica: quella del contributo popolare attraverso il *"Grop di amîs di Onde Furlane"*[94]. Oltre all'idea iniziale portata avanti dai fondatori attraverso battaglie politiche per i diritti civili, vi furono altre strade percorso dalla Radio, che riguardavano per lo più un impegno culturale. Per quanto riguarda le trasmissioni musicali, bisogna sottolineare il fatto che nei primi anni vi erano "due radio in una"[95]: all'inizio la musica proposta era quella friulana delle villotte, cantautori e gruppi di musica tradizionale come ad esempio Dario Zampa, con qualche messa in onda dei cantautori italiani più in voga; essendo però Onde Furlane una radio non commerciale e alternativa, iniziarono a farsi avanti giovani interessati ad avere qualche spazio in radio per far conoscere la loro musica: iniziarono così le trasmissioni di *rock* d'avanguardia, *progressive*, *new wave*, *punk*, accanto a *jazz* e musica classica[96]. Questo sviluppo ha dato modo alla Radio di seguire il suo scopo di mezzo di informazione aperta al sociale e alle espressioni dinamiche della società. Col tempo alla radio si trasmisero anche le novità del momento. Due radio in una, quindi: quella della mattina, friulana, con le battaglie civili,

---

93 Anche fondatori della Cooperativa di Informazione Friulana, che dava la possibilità alla Radio di avere al suo interno una più stretta collaborazione tra le varie parti, M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, pp. 13-14

94 "Gruppo amici di Onde Furlane", M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, p. 15

95 M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, pp. 35-36

96 M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, p. 87

gli ascoltatori che intervengono in diretta, la difesa della lingua friulana; e quella serale, dei giovani alternativi, in italiano. Con gli anni Novanta si ha un incontro delle due radio, con trasmissioni che trattano di musica nuova, alternativa, ma in friulano.

Nel 1984 nasce Premi Friûl[97] con l'obiettivo di promuovere la lingua friulana e la creatività di essa in diversi ambiti e sezioni, accanto alla conoscenza di novità e innovazioni. Nato come Premio per il teatro, nel 1987 le sezioni diventano varie: canzoni, audiovisivi, racconti, poesie e teatro a cui si aggiungeranno poi le sezioni di fotografia, musica sperimentale e fumetti. Nella sezione della musica, denominata Cjançons, partecipano cori, gruppi folk, cantanti melodici, cantautori e gruppi *rock*[98]. Il Premi è sicuramente l'occasione di contatto con le esperienze delle altre minoranze. All'interno di mostrano anche nuovi modi musicali: nel 1987 si ha per la prima volta la partecipazione di un gruppo *punk rock* (gli Aneurisma) e di una canzone *rap*, una *band* della Bassa Friulana (Militi Folk) e un cantautore carnico, Lino Straulino[99].

5.2 Tra terremoto e lotte politiche

Alla fine degli anni '70, per effetto del verificarsi di mutamenti sociali, si crearono le condizioni per lo sviluppo di nuove modalità di percezione della lingua friulana: questa viene utilizzata per raccontare il Friuli e il mondo in modo nuovo, aperto, con gli occhi puntati sulla contemporaneità e sul futuro, non più sul passato nostalgico di Dario Zampa. La nuova strada musicale friulana viene percorsa dai Canzonieri e dalla *Sedon Salvadie*: in particolare il *Povolâr Ensemble* e il *Canzonîr di Dael* (Canzoniere di Aiello)[100], gruppi che, seguendo il modello già presente in Italia, utilizzarono il dialetto e le lingue locali e la canzone d'autore ampliandoli con contenuti politici, e versioni cantate di poesie sociali

---

[97] M. Mauro, 2003, *Un Friûl difarent: i 90 mhz di Onde Furlane*, Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio, pp. 23-24

[98] M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, p. 87

[99] M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, pp. 87-88

[100] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, pp. 167- 168

o riproposizioni di canzoni popolari. La connotazione politica[101] dei Canzonieri si lega anche ad un'attenzione verso il patrimonio tradizionale guardando alla parte più autentica e meno conosciuta del Friuli: questo sarà soprattutto lo scopo della *Sedon Salvadie*. I Canzonieri giungono così ad un interesse per la musica popolare, e diventano una sorta di scuola per musicisti e gruppi musicali degli anni successivi. I due Canzonieri presentano caratteristiche diverse ma hanno in comune il carattere di innovazione: nel primo caso la musica friulana, della tradizione; nel secondo caso la musica in friulano, dove la lingua viene usata per dire molte cose, per le proteste e i pensieri politici. Usando le categorie interpretative suggerite da Stefano Montello in *"Viaç a scjavaçâ la gnot"*[102], attraverso l'attività dei Canzonieri, quella in friulano diventa una "canzone orizzontale": contemporanea, contaminata e in grado di usare la lingua per tutti gli argomenti e per ogni linguaggio musicale. Altro fattore di rinnovamento è dato dal fatto che sul territorio si moltiplicano le registrazioni di strumentisti tradizionali dal vivo e di uomini e donne che cantano, soprattutto in Carnia.

Il rinnovamento friulano è legato ad avvenimenti a livello politico e sociale che influiscono sul modo di usare la lingua friulana in questo contesto: tensioni all'interno dello Stato italiano[103] e anche il terremoto del 1976, che con la successiva ricostruzione e risollevamento della popolazione colpita, segna una svolta sociale, culturale, politica ed economica: si crea una nuova identità locale, la volontà di autonomia e autocontrollo per la ricostruzione e nuovi temi e dibattiti sul territorio, ambiente e industrializzazione. Sul piano musicale troviamo anche un diverso rapporto tra artista e pubblico attraverso il *punk* e le sue derivazioni, e il reggae giamaicano che porta nuovi linguaggi. Nasce, inoltre, il *rap*, l'*hip hop* e nuove tendenze che arrivano da Regno Unito e America. Queste influenze si sentono anche in Friuli: ad esempio Pordenone[104] è una delle città dello Stato Italiano maggiormente segnate da questa ispirazione, con l'esplosione di creatività e idee che si fa chiamare "*Great* Complotto", mentre nella Gemona distrutta dal terremoto nascono i

---

[101] Orientamento progressista, in M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, p. 168

[102] Esponente della "nuova musica friulana" con il gruppo FLK, in M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, pp. 78-79

[103] Crisi economica ed eventi conseguenti al 1968, www.instoria.it

[104] Per approfondimenti vedi M. Mazzocut, 2005, *The great Complotto Pordenone*, Pordenone, Biblioteca Civica

Mercenary God e nella zona di Udine si creano progetti musicali di fama internazionale nei circuiti alternativi. Il non utilizzo della lingua friulana da parte di queste esperienze è dato dal fatto che il *rock* alternativo, la *new wave*, il *punk* e gli altri stili sono giunti nel nostro paese principalmente in inglese e solo in qualche caso in francese, tedesco e italiano.

Gli anni '80 si chiudono con il crollo del muro di Berlino, che segna per il mondo la fine di un'epoca e lo sviluppo di mutamenti sociali, economici, politici e culturali importanti: in Friuli c'è la necessità di una coscienza nuova, di capire ciò che sta nascendo e ciò che si è, attraverso un'attenzione particolare per la musica e per la lingua friulana. Nel 1989 in questo contesto di trasformazione nasce ciò che Max Mauro ha definito "l'unico vero movimento contro culturale originale dentro la cultura friulana dopo gli anni della contestazione", e cioè la *"Riviste par gnovis culturis furlanis e planetariis"* (Usmis, Rivista per nuove culture friulane e planetarie)[105], una finestra aperta sul mondo delle diversità e delle identità in movimento anche sul Friuli per ritrovare creatività e accorgersi di ciò che sta nascendo. La rivista sarà soprattutto legata a Radio onde Furlane con la quale saprà unire la programmazione friulana con quella nuova del *rock* e delle nuove tendenze.

5.3 La Sedon Salvadie

Accanto ai Canzonieri trova posto un terzo gruppo musicale con caratteristiche però diverse: *La Sedon Salvadie,* che nasce nel 1982 sulla base di un'esperienza di rinnovamento musicale friulano nato dalla ricerca etno-musicologica svolta da vari membri della formazione (in primo luogo Andrea del Favero e Giulio Venier, e poi Marisa Scuntaro e Glauco Toniutti). Il gruppo si dedicò fin

La Sedon Salvadie

[105] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, pp. 174-175

dall'inizio allo studio e al riutilizzo degli antichi strumenti della tradizione, come armoniche diatoniche, violini, mandolini, liron (basso di viola a tra corde, erroneamente confuso con il contrabbasso), cornamuse (che sono state reintrodotte in Friuli proprio grazie a questo impegno). Contemporaneamente, lo studio dei repertori delle varie aree portò a un approfondito lavoro sulle musiche da ballo, rinvigorendo al tempo stesso anche il settore del canto di tradizione orale (come ad esempio villotte, canzoni da ballo, canti epico-narrativi, ninne nanne, …). Anche le nuove composizioni, sia di musiche da ballo che canzoni, seguirono nella maggior parte dei casi questo indirizzo.

La Sedon Salvadie ha avuto il merito di aver riportato alla ribalta molte musiche e canti della tradizione e al suo interno ha potuto vantare di personalità importanti nel panorama musicale friulano come ad esempio Lino Straulino, che diventerà protagonista nella musica degli anni successivi[106]. Nel corso degli anni, nel gruppo hanno suonato molti artisti che hanno fatto la storia della musica friulana. I membri del gruppo ricordano di quegli anni: "Negli anni che andavano dal 1979 al 1981 abbiamo iniziato una ricerca cosiddetta sul campo con i cantori e i suonatori i cultura orale, lavorando alla ricerca di sonorità, ritmi, melodie e strumenti della tradizione popolare più autentica e meno standardizzata, sulla base di interessi diversi che vanno dagli studi etno-musicologici all'attività teatrale, fino alla curiosità e all'interesse, da musicisti e da semplici ascoltatori, che hanno origine in ciò che già da un bel po' di tempo accadeva in Europa, per esempio in Irlanda o in Bretagna, o in Sardegna, così come altre zone dove vive erano e sono le culture minoritarie. *La Sedon Salvadie* perseguì in quegli anni il recupero delle musiche da ballo friulane, in modo veramente corretto e coerente con la loro forma e la loro sostanza, e quindi senza privarle della loro funzione originaria e della loro vitalità naturale: per il ballo, in particolare, la dimensione della festa. Il gruppo crebbe con lo scopo di aggregare, con uno stile nuovo, questo patrimonio, che è stato trasmesso per lo più in forma orale e a memoria, che rischia di essere perduto e che è molto interessante"[107]: esempi di questo lavoro di recupero e valorizzazione possono essere la canzone "*Contrast ienfri Carnevâl e Quaresime"*[108], il cui testo venne ritrovato tra le

[106] www.ilblogfolk.wordpress.com

[107] Intervista ad Andrea del Favero, componente e fondatore, con altri, del gruppo

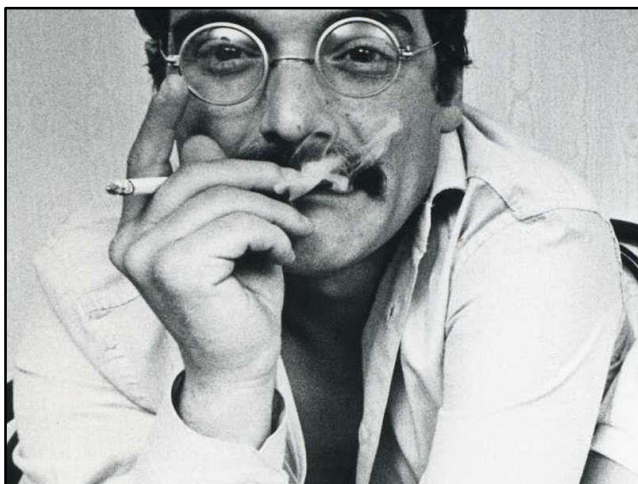
[108] Appendice n. 3

carte del conte Ermes di Colloredo, esponente della cultura friulana del Seicento, e che faceva riferimento ad un canto che veniva eseguito durante il rito purificatore di fine Carnevale, oppure il testo di "*Lusive la lune"*[109], un antico canto sulla notte di Natale, divenuto un simbolo de *La Sedon Salvadie*, che dimostra l'impegno del gruppo nel recupero della più pure tradizione friulana.

Il gruppo ha avuto modo di esibirsi in molti concerti sia in Friuli che all'estero, portando così a conoscenza del lavoro ad un vasto pubblico, partecipando anche a *show* radio e televisivi in Europa ed America, e collaborando, negli anni successivi e attraverso un definitivo salto professionale, con artisti tra i più significativi a livello mondiale in quegli anni (Fabrizio De Andrè, Paul Brandley, Carlos Nunez, e altri)[110].

Vi è un elemento che lega *La Sedon Salvadie* con i Canzonieri, cioè l'attenzione verso il patrimonio tradizionale nella parte autentica e meno conosciuta alla contemporaneità, accanto al carattere di innovazione; mentre ciò che li distingue è il fatto che la loro musica va oltre alla canzone politica, con un lavoro che scava nella cultura della regione.

5.4 Povolâr Ensemble

L'attività popolare del *Povolâr Ensemble* è legato innanzitutto alla figura di Giorgio Ferigo, medico, musicista, antropologo, storico e operatore culturale. Il gruppo nasce nel 1977 a Padova e segna, tra la metà degli anni '70 e la fine degli anni '80, l'inizio della cosiddetta *"gnove musiche furlane"* (nuova musica friulana). All'inizio della sua attività, il nome era *Canzoniere Carnico Povolâr Ensemble*, come collegamento agli altri Canzonieri italiani e friulani, ma venne poi cambiato per sottolineare la sua

Giorgio Ferigo

109 Appendice n. 4

110 Dall'intervista ad Andrea del Favero, componente e fondatore, con altri, del gruppo

distinzione rispetto agli altri. Dai Canzonieri italiani riprende l'attitudine militante e l'attenzione per la tradizione, intesa come espressione del popolo, dei lavoratori, operai e contadini, mentre da quelli friulani riprende soprattutto l'interesse per le poesie di Leo Zanier, che si concretizza nel testo di *"Filant cu la Vespa"*[111]. Il nome Povolâr richiama nella lingua friulana la comunità di Povolaro, frazione di Comeglians, dove Ferigo è nato; il gruppo, però, nasce e cresce a Padova, luogo degli studi universitari di Ferigo, con i suoi collaboratori che non parlavano e non conoscevano la lingua friulana: Francesco Vigato, Fiammetta Bagno, Toni Zogno ed altri, per i quali però la lingua non sarà certo un ostacolo. L'idea della creazione del gruppo nasce in Carnia, con Ferigo, ma si concretizza, come detto, a Padova dove si dà inizio ad uno studio del friulano da parte degli altri membri, incuriositi da ciò che si muove in quegli anni soprattutto in realtà straniere come quelle bretoni ed irlandesi[112]: da qui il progetto, fondamentale per la nascita del gruppo, con il piacere di stare insieme definendo un metodo e una vera organizzazione del lavoro di preparazione. L'attività del gruppo muove dall'interesse di lavorare su ciò che esiste già, raccogliendo e mettendo a disposizione di tutti un importante archivio musicale, con l'obiettivo di mantenere viva l'attenzione sui temi, i problemi e le contraddizioni del mondo friulano. Giorgio Ferigo chiama queste musiche "le canzonette, non poesie, ma pezzi da suonare e cantare o ascoltare": delle vere e proprie parole con musica per raccontare il Friuli e il mondo in un modo nuovo, più innovativo (per questo vengono cantate in modo diverso ad ogni concerto), creando anche collegamenti tra realtà diverse (come ad esempio quelle dei componenti del gruppo, originari di Padova, Este, Milano, Roma), che sono però comuni e affini per esperienze e tematiche[113]. Il suo legame con il mondo politico si vede nel modo di utilizzare lo strumento della canzone come mezzo per comunicare pensieri e idee attraverso la forza che ha la musica di coinvolgere la sfera emotiva del pubblico: questo aspetto era considerato fondamentale, dato che anche la scaletta e la sequenza delle canzoni veniva scelta tenendo conto del contenuto dei testi, del susseguirsi dei temi musicali, dell'alternanza delle voci, dell'impatto sonoro, dell'andamento ritmico, in modo da

---

[111] T. Zogno (a cura di), 2012, *Giorgio Ferigo e Povolâr Ensemble*, Udine, Forum, pp. 16-18

[112] T. Zogno (a cura di), 2012, *Giorgio Ferigo e Povolâr Ensemble*, Udine, Forum, pp. 14-16

[113] T. Zogno (a cura di), 2012, *Giorgio Ferigo e Povolâr Ensemble*, Udine, Forum, pp. 13-14

instaurare un rapporto simbiotico con il pubblico presente ai concerti. Le connotazioni politiche sono proprie anche del terreno nel quale il Povolâr si muove: i concerti vengono organizzati, soprattutto inizialmente, da circoli culturali nell'ambito delle Feste dell'Unità.

Il ruolo di rinnovamento nella musica friulana vede testi in friulano e riferimenti musicali diversi come il cantautorato francese, americano e italiano. La loro musica, come quella dei Canzonieri, è contaminata e in grado di utilizzare la lingua per tutti gli argomenti e le tematiche: a questo proposito, i temi delle canzonette del Povolâr sono vari, e rimandano a diversi generi musicali emergenti in quel periodo in Friuli, come ad esempio nella canzone del *"Romance dal murôs insistent"*[114] del 1983 (nell'album Notgrops), dove tastiera, basso e chitarra portano ad un'atmosfera della *new wave* di inizio decennio, oppure nella precedente *"Romancillo dal amôr galup"*[115] del 1981, trattata in chiave più *folk*. Nella proposta musicale del gruppo si colgono gli influssi di ascolti individuati come *rock*, *folk* e *jazz* (De Andrè, Jannacci, Angelo Branduardi, Paolo Conti, Bob Dylan e i Beatles e altri)[116], amalgamando il tutto con elementi di originalità in linea con le tendenze del periodo. L'utilizzo della lingua friulana da parte del Povolâr è sicuramente uno dei tratti distintivi: Ferigo, infatti, usa il suo dialetto carnico di Comeglians per raccontare il mondo con suggestioni letterarie e musicali di diverse provenienze, sempre attento alla storia, al passato, al presente e al futuro della gente, intese qui come parte del mondo e dell'umanità, perseguendo un obiettivo comunicativo ed espressivo affine a quello della canzone d'autore o contemporanea inglese, francese e italiana. L'utilizzo del dialetto carnico definisce in questo modo l'identità del gruppo rendendola in un certo senso unica rispetto a quella più propriamente friulana.

5.5 Canzonîr di Dael

Il *Canzonîr di Dael* viene fondato nel 1971 e il suo scopo iniziale viene ben descritto da Alessandra Kersevan, voce storica del gruppo: "Abbiamo fondato il *Canzonîr* nel 1971

[114] Appendice n. 5
[115] Appendice n. 6
[116] T. Zogno (a cura di), 2012, *Giorgio Ferigo e Povolâr Ensemble*, Udine, Forum, pp. 17-19

con lo scopo di fare in Friuli ciò che è stato fatto, nello Stato italiano da gruppi come il Canzoniere Popolare del Lazio e il Nuovo Canzoniere Italiano. Avevamo in mente anche "Ci ragiono e canto" di Dario Fo, che raggruppava canzoni regionali, ma non considerava assolutamente il Friuli e il friulano, forse perché il patrimonio della canzone popolare nostrana che veniva propagandata era solo quella delle villotte che mostrano una visione arcaica del Friuli. Noi invece sapevamo che esisteva un Friuli contadino e popolare più vero e meno arcaico, e che c'erano una serie di canzoni che descrivevano questa realtà ed autori contemporanei come Leo Zanier e Galliano Zof che scrivevano testi realmente interessanti […]"[117].

Il Canzonîr di Dael

A differenza del *Povolâr Ensemble*, attraverso la ricerca di tradizioni orali e attività musicali presenti in altre realtà, il *Canzonîr* vuole recuperare sonorità e melodie della tradizione, scavando tra i testi della memoria nascosta, del Friuli contadino antico, quello vero e umile, riprendendo anche il Pasolini[118] friulano e trasformando successivamente negli anni '90 le poesie di Galliano Zof[119] e Leonardo Zanier[120] in musica, proponendo testi originali sui temi dell'emigrazione, sulle passioni e sui diritti: emerge così una visione degli Friuli che vuole resistere, per cambiare in meglio e non per accettare in silenzio gli eventi della vita. Su questo punto è da esempio la canzone "Tra-pianti"[121], musicata in questi anni, affronta il tema appunto dell'emigrazione e delle migrazioni ed è stata ripresa anche in tempi successivi con

[117] M. Stolfo, 2011, *La mê lenghe e sune il rock, e no dome chel: Friûl, Europe*, Talmassons, Litografia Ponte, pp. 168-169

[118] Pier Paolo, insegante, scrittore, poeta e regista, fonda a Casarsa l' "Academiuta de lenga furlana" per il rinnovamento della letteratura friulana, in G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis

[119] Insegnante e poeta, nato a S. Maria la Longa nel 1933, in G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis

[120] Sindacalista e poeta, scrive le sue poesie nella varietà dialettale carnica del proprio paese (Comeglians), G. Nazzi, 1992, *Dizionario Biografico Friulano*, Udine, Ribis

[121] Appendice n. 7

arrangiamenti ed adattamenti diversi. Si giunge, così, alla valorizzazione di una cultura friulana del popolo, quella delle sofferenze, delle guerre, delle miserie e dell'emigrazione, e anche il patrimonio poetico friulano. Non manca nei temi del *Canzonîr* il riferimento ai difetti della società del tempo, come nel testo di "Maria Matussa"[122] che descrive una società benpensante che ha provocato, e provoca, disastri umani e che non tollera le diversità.

Il modo di utilizzare la lingua friulana nelle loro canzoni è del tutto diverso rispetto a ciò che è stato fatto fino ad ora: qui, infatti, si ricerca urgenza comunicativa, poesie sociale, contemporaneità, voci e strumenti vecchi e nuovi, per trasmettere uno strumento di libertà e diritto di popolo da opporre alla globalizzazione delle culture[123].

Il *Canzonîr di Dael* è protagonista il Friuli nel momento del post terremoto e rappresenta un'avanguardia nella ricerca musicale friulana.

[122] Appendice n. 8

[123] M. Stolfo, 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Talmassons, Ass. Culturale Lidrîs e Butui, pp. 75-78

6 – Conclusioni

Gli argomenti trattati in questa tesi vogliono essere un punto di vista diverso per raccontare il Friuli, la sua cultura e tradizioni ma anche un confronto con ciò che accadeva nello stesso ambito nello stato italiano: su questo ultimo punto si può notare come in Friuli le novità che in Italia erano giunte già dagli anni Sessante, arrivano con un certo ritardo, dato sicuramente da una necessità di salvaguardare e creare una certa autonomia culturale che durante il tempo e la storia era andata persa molte volte, a causa delle continue invasioni subite. Questa autonomia venne conquistata soprattutto attraverso la propria lingua, con la quale si inizia a comunicare anche negli ambiti più importanti dell'informazione, come le radio, da dove la musica friulana ha modo di diffondersi e farsi conoscere tra tutti gli strati della popolazione. Inizialmente la musica friulana è legata soprattutto all'ambito ecclesiastico, attraverso l'attività delle Cappelle musicali che danno il via a vere e proprie scuole di cantori: a questo proposito, importante sarà l'attività di due dei principali protagonisti della scena musicale sacra friulana, G. B. Candotti e il suo allievo J. Tomadini, i quali saranno i protagonisti di una vera e propria riforma della musica sacra in Friuli e in Italia. Col tempo, però, si sente sempre più la necessità di coltivare i propri valori e le tradizioni della parte più umile della popolazione, quel modello del friulano contadino e lavoratore che viene esaltato da parte dei cantautori, soprattutto da Dario Zampa, che porteranno alto anche in giro per il mondo il nome di questa regione, mentre in anni successivi, quando anche in Friuli si diffondono le novità musicali inglesi e americane, i Canzonieri sentiranno il bisogno di riscoprire i valori più antichi e autentici della loro terra e farli conoscere anche fuori regione, senza rimanere chiusi in una mentalità che però, ora, si sentiva stretta, soprattutto nella popolazione più giovane.

Concludendo la mia ricerca, ne posso mettere in luce ora gli aspetti più significativi: in primo luogo come la musica possa essere un valido strumento di conoscenza e scoperta di un popolo, in quanto qui si possono trovare tutte le caratteristiche che lo distinguono, a partire dalla sua lingua che ne racconta la provenienza e l'origine, per poi passare alla storia, attraverso gli eventi più importanti cantati e le sue tradizioni nel mondo, delle filastrocche e delle leggende, che nascondono le paure e i timori della gente del tempo.

Inoltre, attraverso la musica, possiamo conoscere gli aspetti più intimi di una comunità, attraverso le canzoni degli amori dei giovani, la povertà delle famiglie contadine, il duro lavoro dei campi, l'emigrazione verso le miniere straniere, le proteste giovanili contro le istituzioni, la rabbia verso la tragedia del terremoto, ecc. nella musica possiamo ritrovare le testimonianze ed eredità delle avvenute contaminazioni culturali, linguistiche e storiche che hanno segnato questa regione.
Nel corso delle interviste ho potuto notare come non sia ancora presente un corpus bene delineato e specializzato sulla musica friulana degli anni da me nello specifico trattati, trovando solo brevi trattati/saggi e articoli che ne delineano le peculiarità generali. In particolar modo, dalle parole di Dario Zampa è emerso, negli anni della sua attività, un insufficiente interesse da parte della critica verso la sua nuova musica, accompagnato da invidie per il suo grande e immediato successo. Questo è avvenuto soprattutto durante la prima attività in particolare dei Canzonieri, legati ad una connotazione prevalentemente politica progressista, che non vedevano di buon occhio, per così dire, che era forse troppo chiuso in un mondo tradizionale e intimista. Andrea del Favero, fondatore del gruppo Sedon Salvadie, ha invece sottolineato l'importanza data alla riscoperta della musica popolare e folk e soprattutto ad un'esigenza di documentazione, ricerca e poi successiva riproposta del materiale. La Sedon Salvadie si differenzia dai Canzonieri nel modo di fare musica, che si basa per la prima su un piano più prettamente culturale, mentre i Canzonieri hanno seguito ciò che in Italia e nel mondo avveniva negli anni '60 e primi anni '70, in modo "politico", in particolare con l'arrivo dei nuovi generi del rock e punk e con gli eventi del '68 italiano. Da queste precisazioni si può capire come la musica cambia nel tempo a seconda del momento storico e dei bisogni della comunità: dalla villotta, quando i contadini la sera si ritrovavano nelle stalle per raccontarsi le filastrocche e le narrazioni tradizionali, passando questi racconti da bocca in bocca dimenticando, ad un certo punto, il loro autore, passando attraverso i cantautori, esaltatori dei valori e dei sentimenti friulani, fino ad un recupero dell'autenticità friulana della *Sedon Salvadie* e al rinnovamento musicale dei Canzonieri, con la volontà di potere cantare in friulano un repertorio che comprende tutti gli argomenti, aprendosi non solo al futuro ma anche al mondo intero, accogliendo nella musica friulana le derivazioni del punk inglese, le tradizioni britanniche e irlandesi e cercando di dar voce a tematiche che stavano a cuore

ai giovani, i quali iniziavano in questi anni a seguire le vicende italiane e straniere, le proteste e i diritti che si andavano chiedendo alle istituzioni.
Pensando ad una futura ricerca o approfondimento degli argomenti trattati in questa sede, credo sia utile una maggiore concentrazione e attenzione verso i temi che caratterizzano la musica friulana degli anni ’70 e ’80: in particolare per quanto riguarda gli anni Settanta sarebbe utile porre in analisi artisti-cantautori alternativi a Dario Zampa, o che comunque hanno dato seguito, anche successivamente, alla sua attività per dare voce anche ad autori “minori” che però hanno dato un contributo musicale alla storia friulana. Infatti, trattando questo argomento, ho trovato originale il modo in cui la musica e i suoi testi possono dare vita a una comunità ben definita, dandone specifiche caratterizzazioni.
Posso concludere dicendo che la musica friulana è quindi un’ulteriore dato di unicità di questa regione, e può raccontarne la storia, la vita e le sue tradizioni attraverso chi, nel tempo, le ha vissute, cantate e trasmesse al futuro, ed è importante che vengano oggi riprese, studiate e valorizzate in modo da non dimenticare chi siamo e da dove veniamo.
Ci tengo, infine, a ringraziare il mio relatore Federico Vicario, per l’opportunità datami nell’affrontare questi argomenti, per me in parte nuovi, e tutte le persone che mi hanno supportata in questo mio percorso di studi.

7 – Bibliografia e Sitografia

Bonamore D., 2004, *Lingue minoritarie, lingue nazionali, lingue ufficiali nella legge 482/1999*, Milano, Franco Angeli

Calabretto R., 2005, *Studi sul Novecento musicale friulano*, Udine, Società Filologica Friulana

Cargnelutti P., 2011, *Ciò che resta, ciò che vale: dieci anni di www.musicologi.com*, Moggio Udinese, Audax

Cargnelutti P (a cura di), 2012, *Cuale lenghe pe moderne musiche furlane?*, Colloredo di Montalbano, La Tipografica

Ciro D., 2008, *Costituzione della Repubblica italiana. Statuto Speciale della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia*, Trieste, Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia

Cisilino W., 2006, *Friulano lingua viva: la comunità linguistica friulana*, Udine, Grafiche Filacorda

Colussi F. (a cura di), 2011, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Udine, Forum

Corgiolu N., 10.03.2014, *"Radio Milano International, la prima radio libera italiana"*, 10.03.2014, in www.radiospeaker.it

Cossar N., 09.12.2010, *"Ritorna il Canzoniere di Aiello. Velliscig: << Questa società è malata, occorre risvegliare le coscienze>>"*, dal Messaggero Veneto

De Nardo L. L. (a cura di), 2012, *La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento: atti dei convegni: Udine-Gorizia 10-11 Novembre 2011, Udine 16 aprile 2012*, Padova, Armelin Musica

Ellero G., 2008, *La Patria del Friuli: un lungo percorso identitario*, Udine, Provincia di Udine

Fornasir G., 1984, *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen: atti del convegno internazionale di studio: Udine 4-8 Dicembre 1983,* Udine, Arti Grafiche Friulane

Francescato G., 1991, *Nuovi studi linguistici sul friulano,* Udine, Società Filologica Friulana

Frau G., 1974, *Individualità linguistica del friulano,* Clape Culturâl Aquilèe

Liperi F., 1999, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri

Maniacco T., 2007, *Storia del Friuli: le radici della cultura contadina, le rivolte, i drammi dell'emigrazione e la nascita dell'identità di una regione,* Roma, Newton Compton

Maraschion N., Robustelli L., 2009, *"Minoranze linguistiche: la situazione in Italia"*, in www.efnil.org

Mauro M., 2003, *Un Friûl difarent: i 90 MHZ di Radio onde Furlane,* Montereale Valcellina, I quaderni del Menocchio

Mazzocut M., 2005, *The great complotto Pordenone,* Pordenone, Biblioteca Civica di Pordenone

Menis G. C., 1969, *Storia del Friuli: dalle origini alla caduta dello stato patriarcale (1420)*, Udine, Società Filologica Friulana

Morpurgo E., 1968, *La villotta friulana,* Udine, Tipografia Pellegrini

Nazzi G. (a cura di), 1992, *Dizionario biografico friulano,* Basaldella del Cormor, Ribis

Onida V., 2007, *La Costituzione,* Bologna, Il Mulino

Papinotti E., 20.10.2009, *"La musica sacra in Friuli"*, in www.petruspaulus.org

Piovesan S., 2014, *"Vi racconto un canto"*, in www.coromarmolada.it

Pollini L., 2013, *Musica leggera anni di piombo: assalto al cielo a colpi di note nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, No Reply

Pressacco G., 2002, *L'arc di San Marc: opera omnia*, volume 1, parte prima, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine

Rossi B., 2009, *Il çant dal Friûl: dischi e registrazioni storiche del Friuli*, Udine, Pizzacato

Rossi B., 1979, *La musica in Friuli*, Udine, Ribis

Sarzana P., 1989, *Friuli Venezia Giulia*, Brescia, La Scuola

Stolfo M., 2011, *La mê lenghe e sune il rock e no dome chel: Friûl, Europe*, Udine, Informazione Friulana

Stolfo M., 2011, *Occitania Friuli Europa: la mia lingua suona il rock*, Torino, Associazione culturale Lidrîs e butui

Strassoldo R., 1996, *Lingua identità autonomia: ricerche e riflessioni sociologiche sulla questione friulana*, Udine, Ribis

Vicario F., 2011, *Lezioni di linguistica friulana*, Udine, Forum

Zogno T. (a cura di), 2012, *G. Ferigo e i Povolâr Ensemble*, Udine, Forum

Sitografia

www.avf.it

www.conventions.coe

www.dariozampa.it

www.filologicafriulana.it

www.ilblogfolk.wordpress.com

www.instoria.it

8 – Appendici

Appendice n. 1

Dario Zampa – Mandi Vecjo Friûl

Quant che a mont al vâ il soreli
Quant che dut di colp al tâs
Si metevin su la strade
Par podè gjoldi che pâs

Si cjantâve lis vilotis
Si diseve lis poesîs
Che la mame a insegnave
Ai frutuz pui picinins:

Quant che Pieri al cjol la sclope
No si sâ però si cope
Po' al cjape su il curtis
E cussì Pieri al guaris

Cjante cjante Barbe Blâs
Le plui brute no ti plâs
Le plui biele no ti ûl
Cjante cjante rusignûl

Friûl
Tu ti smenteis lis barzeletis
Di Jacun dai Gèis
Chel timp l'è ormai lontan
Vuè 'o vin pore di cjantâ in furlan

Si diseve man man muarte
Prove pete su la puarte
Prove pete sul barcòn
Pare jù chel macaròn

Che atre a dis – doman je fieste
A si mangje la mignestre
A si bêf un bon bocâl
Vive vive carnevâl.

Traduzione – Ciao vecchio Friuli

Quando il sole scende/ Quando improvvisamente tutto tace/ Si stava sulla strada/ Per godere quella pace// Si cantavano le villotte/ Si dicevano poesie/ Che la mamma insegnava/ Ai bimbi più piccolini:// Quando Piero prende la pistola/ Non si sa, ma si uccide/ Poi prende il coltello/ E così Piero guarisce// Canta canta zio Blâs/ La più brutta non ti piace/ La più bella non ti vuole/ Canta canta usignolo// Friuli/ Tu ti dimentichi le barzellette/ Di Giacomo dai Gèis/ Quel tempo è ormai lontano/ Oggi abbiamo paura di cantare in friulano// Si diceva: mano, mano morta/ Prova battere sulla porta/ Prova battere sulla finestra/ Manda giù quello gnocco// L'altra dice – Domani è festa/ Si mangia la minestra/ Si beve un buon boccale/ Viva, viva carnevale.

Appendice n. 2

Dario Zampa – Fuarce Friûl

Bessôl tal miez de strade
No sai cun cui vaî
'o ài tal cûr che rabie
Che voe di murî

'o viôt une sisile
Tal bec à un frôs di fen
Al par che disi: Fuarce,
al tornarà seren

fuarce fuarce fuarce
friûl
tornarìn come prime
àancje nô se Dio ûl

fuarce nol covente
vaî
dai judinsi insieme
par podê restâ chì

'o viôt duc' che còrin
Che sgàrfin cu lis mans
Nissun al po sbagliâsi
E son i vêrs furlans

Di tant in tant si pense
Jè lùngje par rivâ
Al ven un grop tal stomi
Però no stin molâ

Fuarce fuarce fuarce
Friûl
Tornaran lis cjampanis
A sunâ cence dûl

Fuarce sunaran
Ancjmò
Pui a fieste di simpri
Pal Friûl par duc' nô.

Traduzione –Forza Friuli

Da solo in mezzo alla strada/ Non so con chi piangere/ Ho nel cuore quella rabbia/ Quella voglia di morire// Vedo una rondine/ Nel becco un filo di fieno/ Pare che dica: Forza/ Tornerà il sereno// Forza, forza, forza/ Friuli/ Torneremo come prima/ Anche noi, se Dio vuole// Forza, non serve/ Piangere/ Dai. Aiutiamoci insieme/ Per poter rimanere qui// Vedo tutti che corrono/ Che cercano con le mani/ Nessuno può sbagliarsi/Sono i veri friulani// Di tanto in tanto si pensa/ è lunga arrivare alla fine/ Viene un nodo allo stomaco/ Ma non molliamo// Forza, forza, forza/ Friuli/ Torneranno le campane/ A suonare senza dolore// Forza, suoneranno/ Ancora/ Più a festa di sempre/ Per il Friuli, per tutti noi.

Appendice n. 3

La Sedon Salvadie – Contrast ienfri Carnevâl e Quaresime

Dontri vigniso sûr
cussì palide e smuarte
secje come une tuarte
dontri seiso?

Jo no ven di lontan
e nancje soi vizine
a cui ch'a no'l cjamine
pal vêr troi.

Ce vûl dì ce mai veiso
ch'a lais cussì pendant
faisi culì indevant
contaime juste.

Par rafredà la gole
e vivi di castitât
dal gnò no'nd'è mai stât
plui bon rimedi.

oi Carnevâl saveiso
soi chel il di cui non
fa stà ogni galantomp
in alegrie.

O puâr Caanevâl
tant legri e plen di spas
morbit, passût e gras
come un purcel.

Vedeiso ce pulît
ch'o soi e ce galant,
jò passi il timp balant
la gnot e il dì.

E jò simpri sarai
nimie capitâl
di te siôr carnevâl
e de to séte.

Farai la me vendete
cuant ceh tu partirâs
e no tu tornarâs
fint'un atr'an...

Traduzione – Contrasto fra Carnevale e Quaresima

Da dove venite sorella/ così pallida e smorta/secca come una ritorta/ di dove siete?// Io non vengo da lontano/ e neppure son vicina/ a chi non cammina/ per la retta via.// Che cosa vuol dire, che cos'avete mai?/ che ve andate (in giro) così cadente/ fatevi qui avanti/raccontatecela giusta!// Per sconfiggere il desiderio/ e vivere di castità/ del mio non c'è mai stato/ più buon rimedio.// Son Carnevale, sapete/ sono quello il cui nome/ fa stare ogni galantuomo/ in allegria.// O povero Carnevale/ tanto allegro e pieno di buon tempo/ morbido, pasciuto e grasso/ come un maiale.// Vedete come sto bene/ e come son galante/ io passo il tempo ballando/ la notte e il giorno.// E io sempre sarò/ nemica capitale/ di te signor Carnevale/ e della tua compagnia.// Avrò la mia vendetta/ quando te ne andrai/ e non tornerai fino al prossimo anno...

Appendice n. 4

La Sedon Salvadie – Lusive la lune

Lusive la lune come un biel dì
cuant che Marie a parturì.

Florivin i monts, i cjamps, i prâts
e violis e rosis in gran cuantitât.

Faseve l'astât in ogni lûc
e in ogni bosc a cjantava il cuc.

Cjantava il cuc, cjantavin i ucei
di dutas la sortas, di zovins, di viei.

Cuatri pastôrs a stavin atents
e a pascolarin i lôr arments.

E mentri ca stevin cussì devôts
a ere in punt la miegegnot.

Colavin-ju i agnui dal cîl
e i pastorus a essivin spaurîts.

No steit a spaurisi miei cjârs pastoruts
che us ven a contà une buine nuvele,
ch'al è nassût il nestri Signôr
il Redentôr di dut il mond.

Dula cal è no lu saveis
ma in tune stalute lu cjatareis.

L'è plen di frêt, cuasi inglaciât,
il bo e il mus a lu scjaldin cul flât.

Tol su Martin un bon cjadin
di scuete, di lat e une zuche di vin.

E tu Macôr un bon agnel
e un alc di to fradi e un formaiel.

E tu Giuanut sta chi cul cjan
e vuarda che il lôf a nol fasi dal dam.

Bundì, bongjorno me cjare siore
no sin vignûts culì a buinore
che nus mostrais il Redentôr, il Salvatôr,
il Creatôr di dut il mont.

Volin bussà chei sants piduts
di chel cjâr fantulin.

Traduzione – La luna splendeva

La luna splendeva come fosse pieno giorno/ quando Maria partorì./ Fiorivano i monti, i campi, i prati/ e c'erano viole e fiori in gran quantità./ C'era l'estate in ogni luogo/ e in ogni bosco cantava il cuculo./ Cantava il cuculo, cantavano gli uccelli/ di ogni tipo, giovani e vecchi./ Quattro pastori erano intenti/ a pascolare i loro armenti./ E mentre stavano così in meditazione/ giunse la mezzanotte in punto./ Vennero giù gli angeli da cielo/ e i pastorelli si spaventarono./ Non spaventatevi miei cari pastorelli/ perché vengo ad annunciarvi la buona novella,/ che è nato Nostro Signore,/ il Redentore di tutto il mondo./ Dov'è non lo sapete,/ ma lo troverete in una piccola stalla./ E' pieno di freddo, quasi ghiacciato,/ il bue e l'asinello lo scaldano con il fiato./ Prendi su Martino una buona terrina/ di ricotta, di latte e un recipiente di vino./ E tu Ermacora un buon agnello/ e un altro tuo fratello una piccola forma di formaggio./ E tu Giovannino resta qui con il cane/ e stai attento che il lupo non faccia dei danni./ Buondì, buongiorno mia cara signora/ noi siamo qui venuti di primo mattino/ perché ci mostriate il Redentore, il Salvatore,/ il Creatore di tutto il mondo./ Vogliamo baciare quei santi piedini/, di quel caro bambinello.

Appendice n. 5

Povolâr Ensemble – Romance dal murôs insistent

A l'entrada dal timp clâr
Jù ta gleria Biela a va
I pangits dal so fradiùt a resentâ

Ma cui esel chel gaiart
Che ta plana a San Martin
Bielgià al fâs trimâ la biela
Tal so grim?

- I ti ai fat un gabatulut
Vêri e stecs di sorgjâl
Miegia cocula par escja
Par fermâ il to svuâl

Biela a scjampa, Biela a fui
Dut dintor al è comot
Vint a i sglonfa un pôc la vela
Da cotulasot

- i ti ai fat fâ doi scarpets
Cun fîl di tela di rai
E soleta ben pontada
Par cuistâ i tiei bai
Par fermâ i tiei svuâi

La not a à 'na grispa verda
Enfra i arbui e il troi
Par platâsi forsi a basta
Scierâ i vôi

- i ti ai fat fâ un ongint
Cui savôrs dal mês di mai
Cun isop e lat di stria
Par tudâ i tiei mâi
Par cuistâ i tiei bai
Par fermâ i tiei svuai

- cemôt podel essi a un timp
E par via da stessa via
Tu mi sêtis medisina
E malatia?

Ma pal garp das sôs tetutas
Lui al à mans a giumiela
E pal so cûr al à una cjasa
In forma di stela.

Traduzione – Romance dell'amoroso insistente

All'arrivo del tempo chiaro/ giù al greto Bella va/ a risciacquare i pannolini del suo piccolo fratello// Ma chi è quel gagliardo/ che nella piana di San Martino/ già fa tremare la bella/ nel suo grembo?// - Ti ho costruito una trappola/ con vetro e stecchi di canna/ e mezza noce per esca/ per fermare i tuoi voli// Bella scappa, Bella fugge/ tutto attorno è commosso/ il vento le gonfia un poco la vela/ della sottoveste// - Ti ho fatto fare due scarpette/ con filo di ragnatela/ e suola ben imbottita/ per conquistare i tuoi balli/ per fermare i tuoi voli// La notte ha un rifugio verde/ tra alberi e sentiero/ per nascondersi forse basta/ chiudere gli occhi// - Ti ho fatto preparare un unguento/ con le erbe del mese di maggio/ con issopo e latte di strega/ per guarire i tuoi mali/ per conquistare i tuoi balli/ per fermare i tuoi voli// - Come può accadere a un tempo/ e ad un medesimo modo/ che tu mi sia medicina/ e malattia?// Ma per l'acerbo delle sue tettine/ lui ha due mani a coppa/ per il suo cuore ha pronta una casa/ a forma di stella

Appendice n. 6

Povolâr Ensemble – Romancillo dal amôr galup

Da una stela çenca mûsa
O da grispa di una blûsa
Vêtu? O vêtu d'indulà?

Cui ti puartel, galandin?
La vôs rossa di un gjalut
O un aiarin frut?

Par traviers di chê gjataria
O traviers da luminaria
Vâtu? O vâtu par niò?

E ce sêtu? Sêtu vea
O piel nova ch'a si screa?
Sêtu garp ch'al lea i dincj?

E ce âtu ch'al sbisia?
Êse pluma? Êse gurtia?
Êse ponta di curtìs?

E parcè par chê polzeta
I fâs lustra l'aria neta
I fâs stuarta la via reta
E a mi dûl fint il cjapiel?

Traduzione – Romancillo dell'amore malandrino

Da una stella senza volto/ o dalla piaga di una camicetta/ vieni? O vieni da dove?// Chi ti porta, galanterino?/ La voce rossa di un galletto/ o un venticello bambino?// Passi attraverso la gattaiola/ o attraverso il lucernaio?/ o passi attraverso il nessun luogo?// E cosa sei? Sei insonnia/ pelle nuova che si inaugura?/ sei acerbo che allega i denti?// E cos'hai che solletica?/ è piuma? È ortica?/ è punta di coltello// E perché per quella ragazza/ lustro l'aria già pulita/ faccio storta la via diritta/ e mi duole perfino il cappello?

Appendice n. 7

Canzonîr di Dael – Tra-pianti

Nolas
da Riva a Maranzanas:
vuê sterpons
cîsa supierbia
lunc il troi di Nombin.
Gjaranis
da Maranzanas a Roma:
sul puiûl a floriscin
sot il sorêli imò vivort
di novembre
semenza da meride
da una planta mata di maraveas:
un spic zâl e un ros
un flôr ros e un zâl
un flôr ros scliçât zâl
e un zâl miscliçât ros
plantadas pardut.

Plantadas pardut:
a Maranzanas Riva Roma Zurich
là ch'a stan fraidessint
par forsci nassi
ta stagjon cu ven
come il vint,
di un bearç in chel âti
di un puiûl in chel âti
di una cort in chê âta
di un paîs in chel âti
Sôra muruts e spaltadas
raminas e cunfins
spia e contrebandîr
dai miei destins.

Traduzione – Tra-pianti

Nocciole / da Riva a Maranzanis: / oggi alti cespugli / siepe superba / lungo il sentiero di Nombin. Gerani / da Maranzanis a Roma: / sul terrazzino fioriscono / sotto il sole ancora vivace / di novembre // semi di Meride / da una pianta ibridata di belle de nuit: / un petalo giallo e uno rosso / un fiore rosso e uno giallo / fiori gialli spruzzati di rosso / e rossi chiazzati di giallo / seminati ovunque. A Maranzanis Riva Roma Zurigo / dove stanno marcendo / per forse nascere / nella stagione che verrà // come il vento / da un ronco all'altro / da un terrazzo all'altro / da un cortile all'altro / da un paese all'altro // Sopra / muretti e steccati / reticolati e confini / spia e contrabbandiere / dei miei destini.

Appendice n. 8

Canzonîr di Dael – Maria Matussa

Al spieli là sù sul armaron
al era di mê agna Maria di zovina
e lu tigniva su la psica da sô cjamara
par petenâsi e fâsi biela pal paîs.
Cumò tu tu la viodis stuarta e instupidida
lâ sù e jù pa scjalis par dibant
ma jo che ai scomensât a viodila di cuant
ch'a cjaminava dreta e profumada,
ti disi che nol è dome timp ch'al passa
se ch'a fâs deventâ mata int come Maria.
A scuela via di corsa e simpri tart
no gi plaseva scrivi numars ma poesiis
in primavera jê cjalava simpri fûr
come un ussel siarât ta gabia, fin ch'al mûr.
I fruts ridevin co passava di burida
bici di om, cotulis curtis e cjapiel ros;
fiscjava l'ultima canson che à vint Sanremo
fin ch'a spariva tal scûr dai arbui dal cont...
Pareva una pavea che va di rosa in rosa
svelta alegra e smalfiosa
che nissun riva a cjapâ
Ta Moravissa la cjapavin ducj in zîr
Banda Crauî gi tiravin cu la fionda ta gomis
veva vincj ains e sameava simpri fruta
simpri chê bici e «mandi mona!»
e via tal scûr...

Ducj la clamavin Maria Matussa
parsè che i dava di mangjâ ai gjats dal Pascut
si petenava come fos una regina
e fûr di messa di domenia cul vistît gnôf...
Pareva una pipina gjavada fûr di un libri
di flabis e di storiis di fatis e cjascjei.
Ma sô mari la cjalava preocupada
chê fruta no fasarà mai nuia di bon
e gi rivavin vôs da int ch'a cjacarava
e ch'a diseva che a Maria
gi plasevin massa i oms.
Se prin gi veva simpri dit "pensa a sposâti"
Cumò scomensa a no lassâla nancja lâ fûr.
Maria vaiva sôl parsè ch'a no capiva
se mâl ch'al era a essi alegra e zintila cun ducj...
Pareva un buratin
che dopo tantis bielis storiis
l'è butât via dal so paron
come una strassa intun cjanton.
Al eria onôr l'eria dovê
o sôl invidia chê di sô mari
che a bassilât daûr da int
cuissà se amîs e di trop timp...
E Maria a è restada come una rosa mai sflurida
tu i gjavis dut e da sô vita gi resta domo
la fantasia.

Traduzione – Maria Matussa

Lo specchio là sopra l'armadio / era di mia zia Maria da giovane / e lo teneva sul comò della sua camera/ per pettinarsi e farsi bella per uscire in paese. // Ora la vedi storta e rimbambita / salire e scendere le scale senza motivo / ma io che la conosco da quando / passeggiava ritta e profumata / ti dico che non è solo il tempo che passa / a far ammattire gente come Maria. // A scuola sempre di corsa e in ritardo / non le piaceva

scrivere numeri ma poesie / in primavera guardava sempre fuori dalla finestra / come un uccello chiuso in gabbia / finché muore. // I ragazzini ridevano quando passava di fretta / bici da uomo, le gonne corte e cappello rosso; / fischiettava l'ultima canzone che ha vinto il festival di San Remo / fin quando spariva nel buio degli alberi del conte. / Sembrava una farfalla che vola di fiore in fiore / sempre allegra e smorfiosa / che nessuno riesce a catturare. // Nella Moravizza la prendevano tutti in giro / verso Crauglio le tiravano con la fionda nelle ruote / aveva vent'anni e sembrava sempre una bambina / sempre quella bici e "ciao scemo", e via nel buio. // Tutti la chiamavano Maria la matta/ perché dava da mangiare ai gatti del Pascut / si pettinava come fosse una regina / e dopo la messa, la domenica, col vestito nuovo / Sembrava una bambola tolta da un libro di fiabe e di racconti / di fate e di castelli. // Ma sua madre la osservava preoccupata/ quella ragazza non combinerà mai nulla di buono / e le giungevano voci della gente che sparlava / e che diceva che a Maria piacevano troppo gli uomini. / Se prima le aveva sempre detto "pensa a sposarti" / ora non la lascia nemmeno più uscire./ Maria piangeva solamente perché non capiva / che male ci fosse a essere allegra e gentile con tutti...// Sembrava un burattino / che dopo tante belle storie / è buttato via dal suo padrone / come uno straccio in un angolo. / Era onore o dovere / o solo invidia quella di sua madre / che ha dato retta alle voci della gente / chissà che amici e da quanto tempo... // E Maria è rimasta come una rosa mai fiorita / le togli tutto e della sua vita / le resta solo la fantasia.